

MASTER'S THESIS

Een kleurrijk gezelschap van verzamelaars: van gesprekspartner tot schenker

De wisselwerking tussen de directeuren van het Van Abbemuseum en particuliere verzamelaars voor de collectie van het museum van 1936 tot 2018

Verheugt, J.A.P.

Award date:

2019

Awarding institution:

Department Art History and Literature

[Link to publication](#)

General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at:

pure-support@ou.nl

providing details and we will investigate your claim.

Downloaded from <https://research.ou.nl/> on date: 05. May. 2023

Open Universiteit
www.ou.nl



Cursus: **Masterscriptie CM0202**
(Kunstgeschiedenis)

Masteropleiding - Open Universiteit
Faculteit Cultuur- en rechtswetenschappen

Begeleider: **Dr. Mieke Rijnders (OU)**
Drs. Diana Franssen (Van Abbemuseum)

Examinator: **Prof. dr. Paul van den Akker (OU)**

Naam: J.A.P. (Jan) Verheugt
Adres: Matterhorn 47
Woonplaats: 5624 NR Eindhoven
Studentennummer: 831541025
Telefoonnummer: 06 22 51 76 15
E-mailadres: j.verheugt@chello.nl

4 augustus 2019

Een kleurrijk gezelschap van verzamelaars: van gesprekspartner tot schenker

**De wisselwerking tussen
de directeurs van het Van Abbemuseum en particuliere verzamelaars
voor de collectie van het museum van 1936 tot 2018**



A colourful society of collectors: from discussion partner to donor

**The interaction between
the directors of the Van Abbemuseum and private collectors
for the museum collection during the period 1936-2018.**

Masterscriptie Open Universiteit

Faculteit Cultuur- en rechtswetenschappen

J.A.P. Verheugt

Inhoudsopgave

Voorwoord	
Abstract	
Inleiding	
1 Wouter Visser: verzamelaars als ‘zalenvullers’	1
1.1 De museumcommissies	2
1.2 Het collectiebeleid	3
1.3 Bruiklenen	6
1.4 Schenkingen	7
1.5 Samenvatting	8
2 Edy de Wilde: geen allemansvriend	10
2.1 De museumcommissies	10
2.2 Het collectiebeleid	11
2.3 Hulp en ondersteuning van verzamelaars	15
2.4 Bruiklenen	17
2.5 Schenkingen	19
2.6 Samenvatting	23
3 Jean Leering: verzamelaars als mede- en tegenstanders	24
3.1 De museumcommissies	24
3.2 Het collectiebeleid	25
3.3 Hulp en ondersteuning van verzamelaars	33
3.4 Bruiklenen	34
3.5 Samenvatting	35
4 Rudi Fuchs: een verzameling verzamelende adviseurs	37
4.1 De museumcommissies	37
4.2 Het collectiebeleid	39
4.3 Bruiklenen	43
4.4 In het oog springende tentoonstellingen	47
4.5 Schenkingen	51
4.6 Samenvatting	52
5 Jan Debbaut: een vriend-verzamelaar als adviseur	53
5.1 De museumcommissie	53
5.2 Het collectiebeleid	56
5.3 Hulp en ondersteuning van verzamelaars	61
5.4 Bruiklenen	64
5.5 ‘Indirecte’ schenkingen	66
5.6 Samenvatting	68
6 Charles Esche: verzamelaars als schenkers	70
6.1 De museumcommissie	70
6.2 Het collectiebeleid	72

6.3	Tentoonstelling van verzamelaars	74
6.4	Schenken	76
6.5	Bruiklenen	80
6.6	Afstoten van kunst	84
6.7	Samenvatting	85
7	De rollen van verzamelaars in historisch perspectief	86
7.1	Formele contacten binnen de museumcommissies	86
7.2	Informele contacten	88
7.3	Verkoper en koper	90
7.4	Bruikleengever en bruikleennemer	90
7.5.	Schenker en begunstigde	92
	Conclusie	94
	Achtergrondinformatie kunstverzamelaars (bijlage)	98
	Geraadpleegde bronnen	108
1	Literatuur	108
2	Archivalia	113
3	Geraadpleegde websites	115
4	Interviews	117
5	Overig	117

Voorwoord

Het schrijven van dit afstudeerwerkstuk was een zware opgave maar leverde tevens interessante ervaringen op. Verscheidene lijnen die in mijn leven belangrijk zijn geweest, komen hierin samen: mijn passie voor moderne kunst, mijn betrokkenheid bij het Van Abbemuseum, mijn verwondering over kunstverzamelaars, mijn interesse in kunstbeleid en gemeentepolitiek en mijn verbazing over de financiële (kunst)markt.

Dit werkstuk was niet tot stand gekomen zonder de steun die ik van veel mensen heb mogen ontvangen en waarvoor ik hen hartelijk dank.

Allereerst mijn begeleiders Mieke Rijnders, Diana Franssen en Paul van den Akker, en de behulpzame mensen van de bibliotheek van het Van Abbemuseum: Relinde Ter Borg, Willem Smit en Margo van de Wiel.

En alle mensen die met mij in gesprek wilden om hun ervaringen te delen, in het bijzonder Rudi Fuchs, Jan Debbaut en Charles Esche, en Wilfried en Yannicke Cooreman, Philip van den Hurk, Martijn Sanders en Maurice van Valen.

En tot slot mijn familie. Natuurlijk in de eerste plaats mijn thuisfront: Jeanne die altijd een luisterend oor had en steeds met koffie en thee klaar stond. Vele, vele uren heeft ze me moeten missen, als ik me weer had teruggetrokken in mijn studeerkamertje (je zult maar een hobby hebben...). En mijn kinderen Irene en Pim, en mijn broer Wim en zus Els.

Ik wil dit werkstuk graag opdragen aan Tante Diny, mijn tante die zeer geïnteresseerd was in geschiedenis, vooral die van de vorstenhuizen uit de vorige eeuw. En daarvan ook nog eens allerlei mappen aanlegde. Met bewondering denk ik aan haar terug. Ze had zelf ook wel willen studeren, maar ja studeren in die tijd....

Abstract

In dit onderzoek staat de vraag *‘In welk opzicht is de wisselwerking tussen de directeuren van het Van Abbemuseum en particuliere verzamelaars van betekenis voor de museumcollectie in de periode 1936-2018?’* centraal. Om die onderlinge verhouding te kunnen analyseren is ze uitgesplitst in immateriële en materiële functies, die vervolgens ieder afzonderlijk in diverse rollen zijn verbijzonderd. Zo werd uiteindelijk onderscheid gemaakt in vijf rollen, die van toezichthouder/adviseur, gesprekspartner (mentale ondersteuner, informant etc.), koper/verkoper, bruikleengever/-nemer en schenker/begunstigde. De vraagstelling is in de volgende onderzoeksvragen verder behandeld:

- Hoe gaven de directeuren invulling aan het collectiebeleid?
- In welk opzicht oefenden verzamelaars binnen de museumcommissies invloed uit op dat beleid?
- Met welke verzamelaars en in welke rollen hadden de directeuren te maken?
- Welke verzamelaars waren bereid bruiklenen af te staan en waarom? En hoe werd daarmee omgegaan?
- Welke verzamelaars waren bereid tot het doen van schenkingen en waarom? En hoe werd met schenkingen omgegaan die directeuren niet goed vonden passen in de collectie?

Voor het verzamelen van gegevens is archiefonderzoek verricht en literatuur bestudeerd. Om de schriftelijke bronnen aan te vullen werd gesproken met de directeuren Rudi Fuchs, Jan Debbaut en Charles Esche. Verder hebben er gesprekken plaats gevonden met de verzamelaars Wilfried en Yannicke Cooreman, Philip van den Hurk, Martijn Sanders en Maurice van Valen. Aan beide partijen is gevraagd hoe zij die samenwerking achteraf beoordelen.

Zoals het Van Abbemuseum gekenmerkt werd door een opeenvolging van krachtige directeuren die ieder persoonlijke keuzes maakten op het gebied van collectievorming en tentoonstellingen, zo vulden zij ook de relatie met verzamelaars elk op een eigen manier in. Contacten werden aangegaan of beëindigd op basis van persoonlijke voorkeuren. Dat uitte zich bijvoorbeeld op materieel vlak in langdurige bruiklenen die de ene directeur vol trots wist binnen te halen en die vervolgens door zijn opvolger werden geretourneerd of in schenkingen die werden verworven, maar door de volgende directeur als incourant werden beschouwd en voorgoed in het depot verdwenen – of erger nog – voor verkoop in aanmerking werden gebracht. Ook zal een directeur zijn gesprekspartners juist uitkiezen op basis van een gezamenlijke affiniteit voor stromingen in de moderne kunst.

Abstract

This thesis examines in what way extent the interaction between the directors of the Van Abbemuseum and private collectors during the period 1936-2018 has been of any significance for the museum collection. To enable the analysis of this mutual relationship, both immaterial and material functions were looked into, each of which were further specified in five distinct relationships: (i) board member of executive / advisor; (ii) discussion partner (mental supporter, informant, etc); (iii) buyer / seller; (iv) loans providers / borrowers; and (v) donor / beneficiary. The overriding research objective has been further detailed in five research topics:

- How did directors give substance to their collection policy?
- In what way do collectors within the museum committees exert influence on that policy?
- Which collectors and in what roles the directors have had to deal with?
- Which collectors were willing to provide art work on loan and why? How did directors deal with art work on loan?
- Which collectors were willing to make donations and why? How did directors deal with art work which had been donated which they did not consider fitting their collection?

Archive files and literature were reviewed for the research. To supplement these sources, discussions were held with directors Rudi Fuchs, Jan Debbaut and Charles Esche. Discussions also took place with collectors Wilfried and Yannique Cooreman, Philip van den Hurk, Martijn Sanders and Maurice van Valen. Both parties were asked how they assessed their collaboration.

The Van Abbemuseum is characterised by a succession of powerful directors who each made their personal choices in their art collection and exhibitions. Each director also built up their own unique relationship with collectors. Contacts were entered or terminated on the basis of their personal preferences.

This was demonstrated in the long-term loans that a director was proud to have secured and which were then subsequently returned by his successor, or in donations that were acquired, but were considered as incurant -and the worse - for sale by the next director. In addition, a director also selected his collectors on the basis of a common affinity for the latest development in modern art.

Inleiding

Historiografische inbedding

In 2017 vond op initiatief van het Vlaamse kunsttijdschrift *De Witte Raaf* een paneldiscussie plaats over de privatisering van het kunstenveld waarvan het blad uitvoerig verslag deed.¹ Er werd geconstateerd dat sinds de jaren tachtig steeds meer particuliere verzamelaars in Nederland ervoor kiezen hun collectie in een eigen museum te presenteren. De vraag kwam aan de orde of er een verandering is opgetreden in de relatie tussen publieke musea en privéverzamelaars. In de paneldiscussie konden de deelnemers geen eensluidende antwoorden geven op vragen over die verhouding. Dit vormde de aanleiding te onderzoeken hoe in de concrete museumpraktijk de wisselwerking tussen museum en verzamelaar zich manifesteerde.

Aan de relatie tussen particuliere verzamelaars van moderne en hedendaagse kunst en publieke musea in Nederland is op wetenschappelijk niveau opvallend weinig aandacht besteed, nationaal en internationaal. De belangrijkste publicaties over dit onderwerp zijn achtereenvolgens: *Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland* van Renée Steenbergen in 2002, *Bondgenoten of tegenpolen? Samenwerking tussen kunstverzamelaars en musea in Nederland* met een inleiding van Cas Smithuijsen in 2010 en Marta Gnyps *The art world of cosmopolitan collectors: In relation to mediators, institutions and producers* uit 2015.

De eerste die naar dit onderwerp onderzoek deed, is de kunsthistorica Renée Steenbergen. In haar hierboven genoemde baanbrekende proefschrift behandelt zij het verzamelgedrag en verzamelklimaat van net voor de eeuwwisseling. Ze gaat daarbij ook in op de verhouding tussen particuliere en publieke verzamelaars. Voor ‘verzamelaar’ hanteert Steenbergen in haar dissertatie de volgende werkdefinitie: ‘een meer dan regelmatige koper die vooral kunstwerken van na 1960 bezit, die ten minste vijf jaar achtereen kunst heeft gekocht en minimaal dertig unica in zijn bezit heeft.’² Vanuit het perspectief van de verzamelaar stelt zij vast dat er tussen beide partijen talrijke wrijvingen bestaan en dat er sprake is van tegengestelde en soms ook wel onoverbrugbare belangen.³ Door die moeizame verstandhouding slagen museumdirecties er volgens Steenbergen vaak niet in verzamelaars

¹ R. Laermans en D. Pültau, ‘De privatisering van het kunstenveld, een paneldiscussie over privémusea in Nederland en publiek gemaakte kunstcollecties in Vlaanderen, met Joost Declercq, Fieke Konijn, Caroline Roodenburg en Lieven Van Den Abele, gemodereerd door Rudi Laermans en Dirk Pültau’, *De Witte Raaf* (2017) 186, maart-april, pp. 11-14.

² R. Steenbergen, *Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland* (Amsterdam 2002), p. 10.

³ Steenbergen (2002), p. 12.

voor zich te winnen en hun kunstbezit aan musea te binden. Wanneer het dan toch aankomt ‘op het museaal onder dak brengen’ (van delen) van de collectie onderscheidt zij drie soorten schenkers: *onbaatzuchtige* (zij vragen geen wederdiensten, maar verwachten wel erkentelijkheid) *voorzichtige* (zij kunnen een museum testen middels een schenking op termijn, waarbij zij het vruchtgebruik behouden) en *dominante* (zij leggen het museum eisen op en dulden geen rivalen naast zich).⁴ Deze uitsplitsing is voor het onderhavige onderzoek slechts gedeeltelijk van belang, omdat zij maar één aspect van de relatie tussen museum en verzamelaar belicht, namelijk die van schenker. Acht jaar later wordt Steenbergens conclusie over wrijvingen tussen musea en verzamelaars door socioloog en destijds directeur van de Boekmanstichting Cas Smithuijsen bevestigd. In zijn inleiding bij de gezamenlijke uitgave van de Vereniging Rembrandt en de Boekmanstichting *Bondgenoten of Tegenpolen?* stelt hij dat verzamelaars en musea na de Tweede Oorlog van elkaar waren verwijderd, omdat musea vanwege toenemende overheidsfinanciering verzamelaars niet meer zo nodig hadden.⁵ Hij expliciteert het begrip ‘verzamelaar’ overigens niet. Het beeld van ‘tegenpolen’ is volgens hem in de jaren tachtig en negentig misschien wat sterk aangezet, maar het feit blijft wel dat verzamelaars zich destijds onvoldoende serieus genomen voelden worden door museumconservatoren.⁶ Maar hij actualiseert ook het door Steenbergens geschetste beeld. Hij ziet namelijk aan het begin van de eeuwwisseling de museumopstelling minder dominant worden door bestuurlijke verzelfstandiging van museale instellingen. Zij raken zowel materieel als financieel meer aangewezen op private partijen.

De publicatie bevat onder andere zeven situatiebeschrijvingen van samenwerking tussen particuliere verzamelaars, musea en bedrijfscollecties over de vraag hoe door verzamelaars wordt bijgedragen aan de Collectie Nederland. Daarvoor voerde kunsthistorica en voormalig directeur van het Singer Museum in Laren Suzanna de Sitter diverse gesprekken, zoals met voormalig museumdirecteur Evert van Straaten over het overdrachtsproces van de Collectie Visser aan het Kröller-Müller Museum te Otterlo en met verzamelaar Han Nefkens en Sjarel Ex, achtereenvolgens directeur van het Centraal Museum te Utrecht en Museum Boijmans Van Beuningen te Rotterdam, over het collectioneren en schenken in onderlinge samenspraak. Ook voerde ze een gesprek met de jonge verzamelaar Kai van Hasselt en curator van het Stedelijk Museum Amsterdam Martijn van Nieuwenhuyzen over de verantwoordelijkheid die oudere verzamelaars zouden moeten

⁴ Steenbergens (2002), p. 456.

⁵ Cas Smithuijsen, ‘Inleiding. Verzamelaars en musea, bondgenoten of tegenpolen’, in: I. van Hamersveld en T. Gubbels (red.), *Bondgenoten of tegenpolen? Samenwerking tussen kunstverzamelaars en musea in Nederland* (Amsterdam/Den Haag 2010), pp. 13-27.

⁶ Ibidem, p. 15.

hebben in het begeleiden van jongeren bij het aanleggen van verzamelingen. Op basis van die casussen concludeert Smithuijsen dat verzamelaars en musea elkaar meer dan ooit nodig hebben waarbij onderling vertrouwen het fundament van het ‘bondgenootschap’ is. ‘Met voldoende ruimte voor tegenpolen behoudt het bondgenootschap ook in de toekomst zijn vitaliteit’, zo geeft hij aan.⁷ Het begrip ‘tegenpolen’ wordt niet nader uitgewerkt, maar in de alliantie van ‘bondgenoten’ onderkent hij verschillende rollen. Zo treedt de verzamelaar naast de vanouds traditionele schenker die we eerder al bij Steenbergen als typering zagen, ook op als bruikleengever, deskundige en museale partner. Voor het museum zijn volgens hem rollen weggelegd als ontvanger van schenkingen, interactieve bruikleennemer, leverancier van expertise, bedenker van een tentoonstellingsconcept, tipgever bij collectievorming, uitgever van catalogi en wegbereider van contacten, ook in het buitenland. Deze classificatie biedt goede aanknopingspunten voor het analysemodel van het onderhavige onderzoek naar de veelzijdige relaties tussen musea en verzamelaars. Die veelzijdigheid komt vooral in die verschillende rollen tot uitdrukking.

Meer recent, in 2015, behandelt de Pools-Nederlandse kunsthistorica, galeriste en tevens verzamelaar Marta Gnyp in haar genoemde dissertatie *The art world of cosmopolitan collectors: In relation to mediators, institutions and producers* de artistieke, sociale (ethische) en financiële factoren die de toename en het gedrag van particuliere verzamelaars vanaf het begin van deze eeuw tot 2014 bepaalden.⁸ Zij hanteert het begrippenkader van de Franse cultuursocioloog Pierre Bourdieu om gedragingen binnen het krachtenveld van de internationale kunstsector te verklaren.⁹ In tegenstelling tot Steenbergen houdt Gnyp voor ‘verzamelaar’ geen quotum van verzamelde werken aan. Bij haar spendeert een verzamelaar 50.000 euro per jaar aan kunst, bezoekt jaarlijks internationale kunstbeurzen en is bewust gericht op het aanleggen van een kunstverzameling (als ‘a new independent entity’).¹⁰ Als onderdeel van het totale kunstsysteem van actoren zoals galerieën, veilingen, beurzen, privémusea en kunstruimten besteedt zij ook aandacht aan de relatie met publieke musea. Volgens haar is ‘their relation reciprocal, as both parties can profit from each other’.¹¹ Verzamelaars kunnen door samenwerking met een publiek museum de reputatie en het prestige van hun collectie verbeteren en fiscale voordelen genieten, terwijl musea als

⁷ Smithuijsen (2010), p. 27.

⁸ M. Gnyp, *The art world of cosmopolitan collectors: In relation to mediators, institutions and producers* (Amsterdam 2015).

https://pure.uva.nl/ws/files/2486368/163705_DEFINITIEF_20150518_PROEFSCHRIFT_M._GNYP_2015_UvA_compleet.pdf (geraadpleegd op 8 juli 2019).

⁹ Zie ook P. Bourdieu, *De regels van de kunst* (Amsterdam 1994), pp. 174-213.

¹⁰ Gnyp (2015), p. 2.

¹¹ Ibidem, p. 237. Vertaling: hun relatie is wederkerig, want beide partijen kunnen van elkaar profiteren.

wederdienst zouden kunnen beschikken over financiële middelen. Gnyp vermoedt dat door dalende museumbudgetten als gevolg van bezuinigingen en door toenemende welvaart van particulieren, de invloed van private verzamelaars op publieke instellingen toeneemt. Maar zij voegt hier wel aan toe dat kwantitatieve data dit proces niet kunnen bevestigen. Haar onderzoek biedt goed inzicht in vooral de dan actuele situatie, maar verschaft daarentegen geen informatie over de wisselwerking, gezien over een langere periode.

De afgelopen decennia zijn publicaties verschenen die de relatie van individuele verzamelaars met musea als onderwerp hadden. Zo deed de kunsthistorica Caroline Roodenburg-Schadd verslag van haar promotieonderzoek naar de imposante collectie van Amsterdamse verzamelaar P.A. (Pierre) Regnault (1868-1954) en het Stedelijk Museum Amsterdam.¹² Daarnaast onderzocht Kees van der Geer de collectie van de eveneens uit Amsterdam afkomstige verzamelaar W.F.(Wim) Selderbeek (1884-1963), met speciale aandacht voor zijn bruiklenen aan het Van Abbemuseum.¹³ Beide boeken vormden waardevol bronmateriaal voor dit onderzoek.

Analysemodel

Steenbergen en Gnyp kijken vanuit het gezichtspunt van collectioneurs naar de wisselwerking tussen verzamelaars en musea. Smithuijsen belicht die relatie van beide kanten en schetst een tegenstelling tussen ‘bondgenoten’ en ‘tegenpolen’. Hij gebruikt daarmee een op zich tot de verbeelding sprekend, maar grofmazig begrippenpaar. Voor de analyse van het brede begrip ‘wisselwerking’ kan beter aangesloten worden bij verschillende rollen waarin de onderlinge banden kunnen worden ontleed. Naar aanleiding van de aanzet die Smithuijsen zelf reeds doet, zou de wisselwerking gesplitst kunnen worden in immateriële en materiële rollen. Op het immateriële vlak is daarbij onderscheid mogelijk in formele contacten, tot uitdrukking komend in de rol van toezichthouder of adviseur (binnen de museumcommissies) en in informele contacten die zich uiten in verschillende rollen als gesprekspartner, mentale ondersteuner en dergelijke. Op het materiële terrein doen zich rollen voor als verkoper en koper, bruikleengever en bruikleenemer, en schenker en begunstigde. Met een dergelijke uitsplitsing kan beter zicht worden gekregen op de verschillende banden die er bestaan en kan hierover een gedetailleerder oordeel worden gegeven.

Dit onderzoek beoogt ook na te gaan of verzamelaars invloed hebben uitgeoefend op het collectiebeleid of op de keuze van kunstenaars waarvan werk werd aangekocht. Het begrip

¹² C. Roodenburg-Schadd, *‘Goed modern werk’. De collectie Regnault in Het Stedelijk* (Zwolle 1995).

¹³ K. van der Geer, *Shuijters, Gestel, Kelder. De passie van verzamelaar Wim Selderbeek* (Zwolle 2017).

‘invloed’ blijkt op zich niet eenvoudig te hanteren. *Van Dale* verstaat onder ‘invloed’: ‘de uitwerking van een gebeuren, een zaak, een persoon op iets of iemand anders’. Dus hier: het effect van iemands handelen en gedragingen op het doen en laten van een ander, in casu de directeur. Om te kunnen vaststellen of er werkelijk sprake is van het uitoefenen van invloed, zou men een aantal zaken moeten weten, bijvoorbeeld wat het voorgenomen collectiebeleid of het aankoopvoorstel was, door wie met welke argumenten hierop werd gereageerd, hoe de directeur zich opstelde en wat uiteindelijk de uitkomst van die discussie was. Deze zaken zijn echter vaak niet eenvoudig vast te stellen of zelfs helemaal niet, wanneer bronnen waarin dat proces zou dienen te zijn vastgelegd, ontbreken. Bovendien kunnen er ook telefonische/mondelinge contacten buiten de vergaderingen om zijn geweest. Dit alles speelt zich af in het formele circuit, maar invloed kan ook in de informele sfeer, dus achter de schermen, bij tentoonstellingsopeningen en dergelijke plaatsvinden. Daarvan ligt meestal helemaal niets vast. Dat maakt het vaststellen van het uitoefenen van invloed nog minder eenvoudig. Met deze beperking in het achterhoofd wordt het vraagstuk van het uitoefenen van invloed verder behandeld.

De onderlinge wisselwerking wordt onderzocht over een periode van ruim tachtig jaren. Het museum is geen geïsoleerde eenheid binnen de samenleving en is in die tijd ook onderhevig geweest aan financieel-economische en sociaal-maatschappelijke veranderingen. In dit onderzoek zal daaraan ook aandacht besteed worden.

Afbakening onderzoek en vraagstelling

Als vervolg op de mastercursus *Kunsthistorisch ordenen. Orde en rangorde in geschiedschrijving en museale presentatie* met het onderzoekspracticum ‘*Collectie in context*’ – *Van Abbemuseum* is als onderzoekslocatie gekozen voor het Van Abbemuseum. Dit museum heeft in zijn bestaan een rijke collectie aan moderne en hedendaagse kunst opgebouwd en zich tot een museum van internationale faam ontwikkeld.¹⁴ Vanaf de start van dit museum zijn ten behoeve van het dagelijks beheer en de artistiek-inhoudelijke activiteiten door het gemeentebestuur commissies in het leven geroepen, de zogeheten Commissie van Toezicht en Commissie van Advies (verder ook aangeduid als museumcommissies) waarin ook verzamelaars een actieve rol hebben vervuld. Binnen het onderzoek zullen de gedragingen van haar leden nadrukkelijk bekeken worden.

¹⁴ R. Pinget, *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003* (Amsterdam/Eindhoven 2005).

Het is ook interessant om een vergelijking te maken met andere musea. Omdat dit onderzoek op zich al een breed karakter draagt, is daarvoor niet gekozen en blijft het onderzoek beperkt tot het Van Abbemuseum. Nader onderzoek bij andere musea kan interessant zijn om wel tot vergelijkingen te komen.

In dit onderzoek naar de wisselwerking tussen museum en verzamelaar wordt de focus gelegd op het effect daarvan op de collectie, zowel voor wat betreft de totstandkoming van het collectiebeleid als de concrete aankooppraktijk. Het aanleggen van een verzameling vormt namelijk veelal de bindende factor tussen de beide ‘partijen’. Met de oriëntatie op de collectie wordt mogelijk voorbij gegaan aan de sterke dynamiek tussen het tentoonstellings- en het aankoopbeleid waar het Eindhovense museum zo om bekend staat. Voor het goede begrip van het onderwerp zal daarom – weliswaar in beperkte mate – ook aandacht besteed worden aan de organisatie van tentoonstellingen.

Zoals kunsthistoricus René Pingen in zijn omvattende proefschrift *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003* aangeeft, wordt museumbeleid vaak vereenzelvigd met de directeur in kwestie.¹⁵ De visie op het museale beleid hangt daarbij nauw samen met de door hem nagestreefde museumfunctie.¹⁶ Voor het Van Abbemuseum betekende de komst van een nieuwe directeur meestal een vernieuwing van het collectie- en tentoonstellingsbeleid. Daarom zal de relatie museum en verzamelaar steeds belicht worden vanuit de achtereenvolgende directeurs: Wouter Visser (1936-1942, 1945), Edy de Wilde (1946-1963), Jean Leering (1964-1973), Rudi Fuchs (1975-1987), Jan Debbaut (1988-2003) en Charles Esche (2004-heden). Natuurlijk worden en werden de directeurs bijgestaan door deskundige conservatoren. Daarom zal, weliswaar in beperkte mate, aandacht uitgaan naar hun inbreng, want de directeurs gelden als eindverantwoordelijken voor het museum.

Als omschrijving van ‘verzamelaar’ wordt geen gebruik gemaakt van de meer kwantitatief gerichte definities van Steenbergen en Gnyp. Met hun onderzoek willen zij ook zicht krijgen op het aantal actieve verzamelaars en de omvang van de kunstmarkt. Hierop is het onderhavige onderzoek echter niet gericht. Hier wordt Edy de Wilde gevolgd die in een vraaggesprek in 1984 het begrip ‘verzamelaar’ op een praktische wijze benaderde: ‘zodra je een aantal werken hebt die een zekere samenhang vertonen – en ik bedoel niet een kunsthistorische, maar een samenhang vanuit de collectioneur zelf – dan is het een collectie.

¹⁵ Pingen (2005), p. XIV.

¹⁶ Pingen (2005), p. 554.

Die kan klein of groot zijn, dat maakt niets uit.’¹⁷ Onder verzamelaars bevindt zich ook een aantal verzamelende galeriehouders met wie de museumdirecteuren nauwe banden onderhielden. Om het onderzoek op dit punt niet al te zeer te laten uitdijen is ervoor gekozen het te beperken tot onderzoek naar verzamelaars die als liefhebber van moderne of hedendaagse kunst een collectie aanleggen en die haar/zijn hoofdinkomen niet binnen de kunsthandel verdienen. Daarmee vallen verzamelende galeriehouders buiten de scope van het onderzoek. Een interessante vervolgstudie zou uitgevoerd kunnen worden naar de relatie met deze categorie particuliere verzamelaars.

Op basis van het voorgaande betekent dit dat de verhouding tussen publiek museum en particuliere verzamelaar vanuit de volgende vraagstelling wordt onderzocht:

In welk opzicht is de wisselwerking tussen de directeuren van het Van Abbemuseum en particuliere verzamelaars van betekenis voor de museumcollectie in de periode 1936-2018?

Onderzoeksvragen

De volgende onderzoeksvragen komen aan de orde:

- Hoe gaven de directeuren invulling aan het collectiebeleid?
- In welk opzicht oefenden verzamelaars binnen de museumcommissies invloed uit op dat beleid?
- Met welke verzamelaars en in welke rollen hadden de directeuren te maken?
- Hoe dachten een directeur over particuliere verzamelaars en omgekeerd hoe een verzamelaar over een directeur?
- Welke verzamelaars waren bereid bruiklenen af te staan en waarom? En hoe werd daarmee omgegaan?
- Welke verzamelaars waren bereid tot het doen van schenkingen en waarom? En hoe werd met schenkingen omgegaan die directeuren niet goed vonden passen in de collectie?

Belang van het onderzoek

Hiervoor werd reeds opgemerkt dat de relatie van musea en verzamelaars, gezien vanuit de musea, nog nauwelijks is onderzocht. Dit onderzoek wil vanuit de praktijksituatie van het Van Abbemuseum bijdragen aan het verder vullen van die leemte. In zijn proefschrift stelt Pingen het reilen en zeilen van dit museum weliswaar ook centraal, maar aan relaties met verzamelaars besteedt hij slechts zijdelings aandacht. Dit onderzoek naar de banden met verzamelaars vult het onderzoek van Pingen significant aan. Verder omvat het ook het huidige

¹⁷ S. Bos, ‘Verzamelen: ‘Publiek en Privé’, Saskia Bos praat met Agnes en Frits Becht en Edy de Wilde’, in: *Collectie Becht, Beeldende kunst uit de verzameling van Agnes en Frits Becht*, ten.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 1984, p. 42.

directoraat van Esche dat bij het verschijnen van Pingens proefschrift net van start was gegaan.

Opzet en verantwoording

In zes hoofdstukken wordt per directeur de relatie museum-verzamelaar uitgediept. Elk hoofdstuk begint met een korte schets van ieders persoonlijke achtergrond. Per hoofdstuk wordt in afzonderlijke paragrafen belicht wie bij zijn aantreden zijn adviseurs/toezichthouders waren, dus wie over collectiebeleid en aankopen moesten oordelen. Vervolgens wordt aangegeven welke personele of structuurveranderingen op dat vlak optraden. Hierna komt het bestaande collectiebeleid zelf aan bod dat elke directeur bij de start van zijn directoraat aantrof en de wijzigingen die hij daarin doorvoerde, voor zover mogelijk met vermelding van reacties daarop van de leden van de museumcommissies. Daarmee is het kader gegeven waarbinnen een directeur diende te opereren. In een volgende paragraaf wordt ingegaan op vragen als met welke verzamelaars onderhield een directeur contact, met wie deelde hij bepaalde informatie en van wie ondervond hij hulp en steun. Vervolgens wordt vermeld waarom hij over bruiklenen van verzamelaars wenste te beschikken, hoe hij zich daarvan wist te verzekeren en eventueel waarom bruiklenen ook weer werden beëindigd. Aansluitend komt aan de orde of er schenkingen aan het museum ten deel vielen en zo ja, welke. In een volgende paragraaf wordt een steeds terugkerend onderwerp in de museumgeschiedenis belicht: het voornemen tot verkoop van ‘incourant’ kunstbezit (inclusief geschonken kunstwerken). Elk hoofdstuk wordt afgesloten met een korte samenvatting. In het laatste hoofdstuk worden de bevindingen per rol in historisch perspectief samengebracht. Aan het einde van deze rapportage wordt de vraagstelling hernomen en zijn conclusies vermeld. Als bijlage is achtergrondinformatie opgenomen over kunstverzamelaars die voor het Van Abbemuseum een betekenisvolle rol hebben gespeeld.

De zes kernhoofdstukken zijn deels gebaseerd op het proefschrift van Pinggen, aangevuld met uitgebreid eigen archiefonderzoek en intensieve bestudering van documentatiemateriaal over verzamelaars en hun verzamelingen. Wat bij bestudering van de bronnen opvalt is dat informatie over de eerste directeuren in het museumarchief rijkelijk aanwezig is, maar dat gaandeweg de documentatie summierder wordt. Opvallend is – wat Pinggen ook constateerde – de beknoptheid van de verslagen van de Commissie van Advies tijdens het directoraat van Fuchs en zelfs het vrijwel geheel ontbreken van die verslagen in de periode Debbaut.¹⁸ Bovendien zijn over het huidige directoraat van Esche vooral officiële

¹⁸ Zie Pinggen (2005), p. 384 9, noot 82 en p. 472.

documenten via de website van het museum beschikbaar. Bij het Kröller-Müller Museum te Otterlo is nog navraag gedaan naar het archief van Martin Visser dat daar is ondergebracht. Visser is een van de verzamelaars met wie het museum langdurig een relatie heeft onderhouden. In dat archief bevinden zich echter geen documenten die licht werpen op de relatie tussen Visser en het Van Abbemuseum.

Om ontbrekende informatie aan te vullen alsmede om, voor zover mogelijk, de persoonlijke visie van een aantal directeurs te vernemen, werden gesprekken gevoerd met Rudi Fuchs, Jan Debbaut en Charles Esche aan de hand van vooraf toegestuurde vragen. Er is ook een mailwisseling geweest met de weduwe van Jean Leering, Wies van Moorsel. Een informatief gesprek vond daarnaast plaats met het huidige hoofd van de museumcollectie en conservator Christiane Berndes en met de voormalig waarnemend-directeur Frank Lubbers. Voorts is gesproken met de verzamelaars Martijn Sanders, Wilfried en Yannicke Cooreman, Philip van den Hurk en Maurice van Valen, eveneens aan de hand van vooraf toegestuurde vragen. Doel van deze gesprekken was om van hen te vernemen hoe zij de samenwerking – achteraf – beoordelen. Bij de keuze van deze verzamelaars is de mate van relevantie voor het museum bepalend geweest en de mogelijkheid om nog met ze te kunnen spreken.

Documenten uit het verleden vormen over het algemeen betrouwbare bronnen om een geschiedenis te reconstrueren. Maar men moet zich er goed van bewust zijn dat interviews dat niet behoeven te zijn. Hoe zeker kan men ervan zijn, dat de geïnterviewde er destijds niet anders over dacht? Bijvoorbeeld omdat hij toen vanuit een andere motivatie handelde en dit vergeten is, of de herinnering eraan onbewust heeft vervangen door een andere; het geheugen is met andere woorden feilbaar. Het kan ook zijn dat de geïnterviewde er bewust op uit is een ander, actueler of juist gunstiger beeld van zijn voormalige handelen te construeren (een vorm van mystificatie). Op dit soort vervormingen van het verleden moet men bedacht zijn. Dit vraagt van een interviewer de nodige oplettendheid op wat er precies wordt gezegd en een inspanning om te onderzoeken of het gezegde verder aangetoond kan worden.

Van ieder gesprek is een (woordelijk) verslag gemaakt dat aan de gespreksdeelnemers werd toegestuurd met de aanduiding van passages die voor de rapportage gebruikt zouden gaan worden. Zoals met de gespreksdeelnemers is afgesproken, zullen de verslagen worden overgedragen aan de bibliotheek van het Van Abbemuseum. Het materiaal is zo ook door anderen te raadplegen. Er is getracht om ook met Anton en Annick Herbert in contact te treden. Het echtpaar liet echter weten ervoor te kiezen om niet deel te nemen aan het

onderzoek, omdat zij ‘zich steeds heel discreet [hebben] opgesteld binnen de kunstwereld en die discrete positie [wensen] te behouden’.¹⁹

¹⁹ Mail van L. Hanssens, Collection, Archive and Exhibition Manager Herbert Foundation, 7 februari 2019.

1 Wouter Visser: verzamelaars als ‘zalenvullers’

Medio 1932 benaderde tabaksfabrikant H.J. (Henri) van Abbe (1880-1940) burgemeester A. (Anton) Verdijk (1871-1951) van de gemeente Eindhoven met het plan om de stad een museum voor moderne kunst te schenken. In de raadsvergadering van 30 januari 1933 maakte de burgemeester dit voornemen van ‘een onzer verdienstelijkste burgers’ bekend.²⁰ Hij prees hem om ‘zoveel burgerdeugd, kunst- en gemeenschapszin’. Van Abbe was bereid, zo zei de burgemeester, ‘een begin te maken – zij het op bescheiden voet - met een museum voor schilderkunst’, omdat Eindhoven ‘arm was aan kunst en kunstinstituten’. Van Abbes aanbod werd door de gemeenteraad met ‘den grootsten dank’ aanvaard. De gemeente stelde van haar kant de grond voor het gebouw gratis beschikbaar. De historicus J. van Oorschot acht het aannemelijk dat Van Abbe met zijn gebaar status wilde verwerven.²¹ Pingin is dezelfde mening toegedaan. Volgens hem zal voor Van Abbe zeker ‘sociale distinctie en maatschappelijke zelfbevestiging’ interessant zijn geweest.²² De burgemeester mocht dan wel spreken van burgerdeugd; op de achtergrond speelde vermoedelijk ook nog een bedrijfsbelang vanwege beoogde reclamedoeleinden. Maar daarover werd in het openbaar verder niet gerept, wel in de beslotenheid van een vergadering van burgemeester en wethouders.²³

De officiële opening van het museum dat uiteindelijk de naam “Stedelijk Van Abbemuseum” ging dragen, vond plaats op 18 april 1936.²⁴ Voor het dagelijkse beheer van het museum werd per 1 februari 1936 de in Eindhoven woonachtige, gepromoveerde historicus (mediëvist) W.J.A. (Wouter) Visser als directeur aangesteld, niet in een volledige dienstbetrekking, maar voor slechts twee dagen per week. Zijn mogelijkheden om zich voor het museum in te zetten waren daarmee in tijd beperkt. Bovendien moest hij vrijwel alles alleen doen: zelf de vloeren boenen en zelf de schilderijen ophangen, zo liet hij terugblikkend op zijn directoraat in 1969 in het *Eindhovens Dagblad* weten.²⁵

De volgende vragen komen in dit hoofdstuk aan de orde: hoe verzekerde de gemeente zich bij de start van het museum van de nodige bestuurlijke en artistiek-

²⁰ Gemeenteraad Eindhoven, *Notulen raadsvergadering 30 januari 1933*. Secretariearchief Gemeente Eindhoven 1934-1969, inv.nr. 01761: Stedelijk van Abbemuseum. Oprichting museum. Schenking geldbedrag t.b.v. oprichting museum etc. 1933-1954.

²¹ J. van Oorschot, *Eindhoven, een samenleving in verandering, Deel 2 1920-1960* (Eindhoven 1982), p. 892.

²² Pingin (2005), p. 8.

²³ Beslissing van Burgemeester en Wethouders van 9 april 1935. Secretariearchief Gemeente Eindhoven 1934-1969, inv.nr. 01761.

²⁴ Inmiddels wordt als naam Van Abbemuseum (VAM) gehanteerd. Deze benaming wordt hier verder aangehouden.

²⁵ Anoniem, ‘Dr. W. Visser – eerste directeur museum – vandaag 65’, *Eindhovens Dagblad*, 10 mei 1969.

inhoudelijke expertise en welke positie werd daarbij voor verzamelaars ingeruimd. Hoe werd de collectie verder opgebouwd en welke rol zag Van Abbe daarbij voor zichzelf weggelegd? Hoe vulde het museum met een nog beperkte collectie de zalen gedurende het jaar en speelden verzamelaars daarbij een rol en zo ja, welke? Welke schenkingen ontving het museum van hen?

1.1 De museumcommissies

Bij het gemeentebestuur en de aangetrokken directeur ontbrak ervaring met het besturen en beheren van een museum. Daarom had burgemeester Verdijk de expertise ingeroepen van gezaghebbende museumdirecteuren: F. (Freek) Schmidt Degener (1881-1941), hoofddirecteur van het Rijksmuseum, en D. (Dirk) Hannema (1895-1984), directeur van Museum Boymans.²⁶ Daarmee verzekerde de burgemeester zich van de steun van vooraanstaande musea in Nederland en hoopte zo ook gemakkelijk over bruiklenen te kunnen beschikken. Deze deskundigen gingen de Commissie van Advies vormen. Aan dit tweetal werd nog C.W.H. (Cornelis) Baard (1870-1946) toegevoegd die tot 1936 directeur van het Stedelijk Museum Amsterdam was. Schmidt Degener werd kort daarop vervangen door jhr. D.C. (David) Röell (1894-1961) die vanaf 1936 Baard in Amsterdam was opgevolgd.

Voor controle op het dagelijks beheer van het museum werd een Commissie van Toezicht ingesteld. Naast burgemeester Verdijk, als voorzitter, hadden daarin zitting Van Abbe, de initiatiefnemer tot het museum, de Eindhovense textielfabrikanten en tevens kunstverzamelaars A.C.J.M. (Anton) Schellens (1887-1954) en J. (Jo) Elias (1873-1952), en de Eindhovense antiquair Chr. (Christiaan) Wijnen. Directeur Visser trad op als secretaris van de beide commissies.

De taakverdeling tussen de commissies was echter niet geheel helder geregeld.²⁷ In mei 1936 besloot de Commissie van Toezicht dat de taak van de Commissie van Advies raadgevend was en dat de adviseurs zeker niet in alle gevallen over aankopen geraadpleegd hoefden te worden.²⁸ Dat verhoogde de invloed van de Commissie van Toezicht, met de stichter van Abbe in haar midden, en perkte tegelijkertijd de invloed van de externe adviseurs

²⁶ Brief van A. Verdijk aan H. van Abbe, 12 juli 1933. Secretariearchief Gemeente Eindhoven 1934-1969, inv.nr. 01761: Stedelijk van Abbemuseum. Oprichting museum, schenking geldbedrag t.b.v. oprichting museum etc. 1933-1954.

Tot 1996 werd Museum Boymans als naam voor het Rotterdamse museum aangehouden. Na de komst van directeur Chris Dercon veranderde de naam in Museum Boijmans Van Beuningen. Informatie ontvangen van de bibliotheek BVB per mail op 15 maart 2019.

²⁷ Pinget (2005), p. 25.

²⁸ Commissie van Toezicht, *Notulen 20 mei 1936*. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 228: Notulen periode 1936-1955.

in, wat de verhoudingen met hen geen goed deed. Röell en Hannema haakten dan ook snel af en de Commissie van Advies zou in 1938 zelfs worden opgeheven.

1.2 Het collectiebeleid

Voor ‘zijn’ museum trok Van Abbe royaal de geldbuidel, met een bedrag van maximaal fl. 150.000,- voor een gebouw en fl. 35.000,- voor de aankoop van de eerste kunstwerken.²⁹ De eerste jaren zou hij op bescheidener schaal ook nog de exploitatie en collectie-opbouw blijven steunen: de exploitatie voor drie jaar met maximaal fl. 7.500,- per jaar en de collectie gedurende vijf jaren met fl. 2.500,-. Van Abbe sprak niet voor niks van ‘een begin maken’. De gemeente ontving de aankoopbedragen niet direct op haar rekening, maar moest die declareren bij Van Abbes bedrijf.

De eerste museumaankopen vonden nog voor de opening in 1936 plaats. Het was Van Abbes bedoeling dat die aankopen uit zijn privécollectie werden gedaan. Voor een bedrag van fl. 20.075,- werden van hem zesentwintig schilderijen van achttien Nederlandse kunstenaars overgenomen. Het betrof onder meer werk van Dirk Nijland, Wim Schuhmacher, Jan Sluijters en Carel Willink.³⁰

In het voorwoord bij de openingstentoonstelling *Hedendaagsche Nederlandsche Kunst* gaf Visser de inhoudelijke richting van het museum aan: ‘Het museum wil voor alles zijn een Museum voor moderne kunst, waar tijdgenooten het werk van te midden van hen levende kunstenaars kunnen gadeslaan’.³¹ De naam van de expositie duidde er al op dat het om Nederlandse kunstenaars ging zonder voorrang te geven aan de eigen plaats of regio. Aan de Nederlandse nationaliteit wilde hij echter op voorhand niet strikt vasthouden. Daarmee opende hij de mogelijkheid om ook werk van Belgische kunstenaars te verwerven. Ook al was

²⁹ Tijdens de raadsvergadering van 30 januari 1933 noemde de burgemeester het bedrag van fl. 150.000,- dat gereserveerd was voor het museumgebouw. Maar in het raadsbesluit zelf werd niet gerept over die bouwsom; waarschijnlijk om dat het een aangelegenheid is van de schenkende partij zelf. De gemeente zou na gereedkomen van de bouw de rechten van de bouwer krijgen, overeenkomstig het Burgerlijk Wetboek. Omgerekend naar een bedrag van nu, volgens de berekeningswijze van het Internationaal Instituut voor Sociale geschiedenis (IISG), zou de schenking circa € 1,4 mln. hebben bedragen. Hiervoor zou zo’n gebouw echter nu niet neergezet kunnen worden. Het is niet bekend hoe hoog de bouwkosten uiteindelijk zijn geweest. Zij kwamen geheel voor rekening van Van Abbe. De som van fl. 35.000,- die beschikbaar was voor de kunstaankopen zou nu ongeveer € 325.000,- bedragen. Dat is een alleszins aanzienlijk bedrag. En de bedragen van fl. 7.500,- en f. 2.500,- per jaar komen omgerekend neer op respectievelijk afgerond € 70.000,- en € 23.000,- per jaar.
<http://www.iisg.nl/hpw/calculate-nl.php> (geraadpleegd op 7 augustus 2018).

³⁰ W. Visser, *Jaarverslag 1936*, p. 1. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 61: 1936-1944. Groei ontwikkeling museum.

³¹ W. Visser, ‘Voorwoord’, in: *Hedendaagsche Nederlandsche kunst*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1936, p. 7.
https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/zaaloverzichten/1936/hedendaagse%20ne d%20kunst/1936_hedendaagsche%20nederlandsche%20kunst_catalogus.pdf

het museum dus in de eerste plaats gericht op moderne kunst, oude kunst werd wel getoond, zoals tijdens de expositie *Tentoonstelling van 16^{de} en 17^{de} Eeuwsche Hollandsche, Vlaamsche en Italiaansche schilderkunst uit de collectie Fa. D. Katz te Dieren*.³² In zijn openingstoespraak wees hij erop dat het negeren van ‘de voortbrengselen van oudere cultuurperiodes’ te veroordelen is, omdat ‘het tijdeigene’ zo goed naar voren gebracht zou kunnen worden.³³

De volgende aankoopronde vond plaats naar aanleiding van die expositie *Hedendaagsche Nederlandsche Kunst*. Tijdens die expositie was werk van bijna honderd Nederlandse kunstenaars te zien. Het ging om honderdvijfentachtig schilderijen en opvallend genoeg ook om tweeëntwintig beeldhouwwerken. Dat is opvallend, omdat Van Abbe het museum juist had voorbestemd voor schilderkunst. De tentoonstelling gaf een overzicht van wat er in Nederland in die tijd als ‘goede’ kunst werd beschouwd, representatief voor de Nederlandse schilder- en beeldhouwkunst. In de jaren dertig waren dat vooral uitingen van het realisme, in diverse verschijningsvormen. Net als elders in Nederland ontbrak abstract werk. Het museum toonde hier zijn eerste aankopen en enkele bruiklenen van verzamelaars onder wie Van Abbe en Schellens.

Uit het aanbod van de expositie *Hedendaagsche Nederlandsche Kunst* werden dertien schilderijen aangekocht waaronder werk van Charles Eyck, Leo Gestel en Gerard Röling; dit keer werden de werken rechtstreeks van de kunstenaars zelf betrokken. Het was een aanvulling op de eerdere aankopen en tevens een verbreding van de collectie want deze kunstenaars waren daarin nog niet opgenomen. Van Abbe stond erop dat hij de door de leden van de Commissie van Advies aan te kopen kunstwerken vooraf zou kunnen zien.³⁴ Hij zou daarbij nog een veto hebben uitgesproken over de aankoop van geëxposeerde beeldhouwwerken omdat het museum bedoeld was voor het verzamelen van schilderkunst.³⁵

Visser stelde vervolgens een notitie *Aankopen schilderijen* op met een gedragslijn die bij aankopen gevolgd diende te worden.³⁶ Hij gaf zelf de voorkeur aan het verzamelen van schilderijen die een ‘beeld der hedendaagsche stroomingen in de schilderkunst weergeven’

³² *Tentoonstelling van 16^{de} en 17^{de} Eeuwsche Hollandsche, Vlaamsche en Italiaansche schilderkunst uit de collectie Fa. D. Katz te Dieren*, tentoonstelling Van Abbemuseum, 22.12.1937-16.01.1938.

³³ W. Visser, Openingstoespraak *Hedendaagsche Nederlandsche Kunst*, p. 2.

<https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/toespraken/1936/ToespraakVisserOpeningVAM1936.pdf>

³⁴ Pinggen (2005), p. 19.

³⁵ Ibidem, p. 25.

³⁶ W. Visser, *Notitie Aankoop schilderijen ten behoeve van het Stedelijk Van Abbe-museum*. Ongedateerd 1936-1937. Behandeld in de Commissie van Toezicht op 28 april 1937. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 61: 1936-1944. Groei en ontwikkeling museum.

boven het verzamelen van ‘ieder op zich waardevolle schilderijen’. Bij deze laatste verzamelwijze zou volgens hem ‘een zeer heterogene verzameling’ ontstaan waarvan de waarde niet hoger is dan de kwaliteit van de opgenomen schilderijen, terwijl bij de eerste methode de verzameling als tijdsbeeld waarde krijgt: ‘niet de schilders worden in hun werken vastgehouden, maar de tijd zelve, waarvan hun werk de neerslag is’. Het ging hem om het verzamelen in de breedte van iedere toonaangevende richting van de schilderkunst en niet in de diepte door het verzamelen van verscheidene werken van één kunstenaar. Hij betrok dit beleid ook op het aanvaarden van schenkingen. Hij zou schilderijen als schenking in de collectie willen opnemen, ook als ze om ‘aesthetische kwaliteiten’ zouden moeten worden afgewezen, omdat ze toch met een bepaalde kunstrichting in verband gebracht kunnen worden. De ‘richtlijnen’ werden door de commissie aanvaard zonder die door Visser verder uit te laten werken in een concreet plan.³⁷

De notitie had verder niet veel effect, want dat jaar stagneerden de kunstaankopen. Aan het einde van 1936 bestond de collectie uit in totaal zesenvierzig kunstwerken waarmee een begin was gemaakt met de collectieopbouw. In het jaarverslag over 1937 meldde daarentegen Visser: ‘Een klein museum [...] dient met aankopen zeer voorzichtig te zijn, wil het niet spoedig gevuld zijn. Ook de keuze der werken wordt daardoor moeilijker, wijl uit de groote massa het juiste doek moet worden gekozen’.³⁸ Deze woorden komen wat vreemd over, omdat er nog voldoende middelen in het aankoopfonds voorhanden waren. Bovendien stelde Visser in de aankoopnotitie dat Van Abbe schilderijen had aangekocht die hij graag in de collectie van het museum zag opgenomen. Hierover werd binnen de commissie echter niet meer gesproken. Een eenduidige verklaring voor het achterblijven van de aankopen ontbreekt. Pingen voert hiervoor diverse redenen aan waaronder het wegvallen van de externe adviseurs waardoor artistieke keuzes moeilijker gemaakt konden worden.³⁹ Een andere mogelijke duiding die hij geeft, is de verder verslechterende economische situatie aan het einde van de jaren dertig waardoor een pas op de plaats moest worden gemaakt. Nader onderzoek naar de bedrijfsresultaten van de Karel I Sigarenfabriek van Van Abbe zou kunnen uitwijzen of die uitleg plausibel is.

³⁷ Commissie van Toezicht, *Notulen 28 april 1937*. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 228; Commissie van Toezicht en Advies. 1936-1955. Notulen.

³⁸ W. Visser, *Jaarverslag 1937*, p. 3. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 61: 1936-1944. Groei en ontwikkeling museum. Jaarverslag 1937/correspondentie.

³⁹ Pingen (2002), p. 46.

1.3 Bruiklenen

Voor exposities als *Tentoonstelling van 19^e en 20^e eeuwse schilderijen uit Eindhovens particulier bezit* eind 1937 en *Noord Brabants Kunstbezit* in 1938 deed Visser met succes een beroep op verzamelaars in Eindhoven en Brabant om schilderijen beschikbaar te stellen.⁴⁰ Er was blijkbaar genoeg animo onder de Eindhovense gegoede families om hun schilderijen te laten zien. De verzamelaars Henri van Abbe, A.F. (Anton) Philips (1874-1951) en Anton Schellens behoorden stevast tot de grote bruikleengevers. In het voorwoord van de bijbehorende catalogus gaf Visser een mooi inkijkje in verzamelmotieven: ‘Bij verschillende oud-Eindhovensche families, die reeds een vijftig of zestig jaar geleden hier hun groote fabrieken en zaken hadden, blijkt de behoefte te zijn gevoeld om het interieur hunner woonhuizen met fraaie schilderijen op te sieren en van deze families stammen voor een niet gering gedeelte de schilderijen van de meesters van de Haagse School.’⁴¹

In het interbellum leenden de meeste Nederlandse musea op grote schaal werk van particuliere verzamelaars, omdat veel musea het moesten doen met laag te noemen aankoopbudgetten.⁴² Zo had de gemeente Amsterdam in 1931 slechts fl. 15.900,- gereserveerd voor museale aankopen door het Stedelijk Museum.⁴³ Daarom maakte het Stedelijk Museum in Amsterdam bijvoorbeeld gebruik van langdurige bruiklenen uit de collectie van makelaar P. (Piet) Boendermaker (1877-1947) met werken van de Bergense School en uit de collectie internationale moderne kunst van verffabrikant P.A. (Pierre) Regnault (1868-1954). De situatie in het Van Abbemuseum is voor die periode vergelijkbaar. Bij gebrek aan een grote eigen collectie was het in zijn beginjaren eveneens aangewezen op langdurige bruiklenen. Visser formuleerde dat in het jaarverslag 1936 als volgt: ‘waar de eigen verzameling niet groot genoeg bleek om het gehele gebouw, wanneer er geen tentoonstellingen worden gehouden, te vullen, diende dit gemis door bruikleen te worden aangevuld’.⁴⁴ Visser ontving weliswaar geen langdurige bruiklenen van beide verzamelaars, maar hij organiseerde wel samen met Boendermaker een expositie uit zijn kunstbezit van de ‘Bergensche School’.⁴⁵ Een

⁴⁰ Thoben (2010), p. 80.

⁴¹ W. Visser, ‘Voorwoord’, in: *Tentoonstelling van 19^e en 20^e eeuwse schilderijen uit Eindhovens particulier bezit*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1937.
https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/zaaloverzichten/1937/collectie%20katz/1937_collectie%20katz_catalogus.pdf

⁴² M. Rijnders, ‘De verzameling van het Van Abbe, deel V. De periode W.J.A. Visser 1936-1942’, in: *Jong Holland*, 15 (1999) 3, p. 50.

⁴³ Pinget (2005), p. 19.

⁴⁴ W. Visser, *Jaarverslag 1936*. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104 inv.nr. 61: 1936-1944. Groei en ontwikkeling museum. Jaarverslag 1937/correspondentie.

⁴⁵ *Bergensche School*, tentoonstelling Van Abbemuseum, 05.04.1939-08.05.1939.

van de verzamelaars die bereid was kunstwerken langdurig af te staan bleek W.F. (Wim) Selderbeek (1884-1963) te zijn.

Selderbeeks collectie was voldoende omvangrijk om werken in bruikleen te verstrekken aan onder meer het Stedelijk Museum in Amsterdam en het Van Abbemuseum. Vermoedelijk is het contact tussen hem en Visser tot stand gekomen via commissielid Baard.⁴⁶ De families Selderbeek en Baard waren namelijk nauw bevriend met elkaar. In november 1936 werd het Van Abbemuseum verrijkt met ‘ongeveer een honderddertigtal schilderijen’ van deze verzamelaar.⁴⁷ Het kon daarmee beschikken over werk van onder anderen Else Berg, Arnout Colnot, Leo Gestel, Toon Kelder, Otto van Rees, Wim Schuhmacher, Albert Servaes, Jan Sluijters, Charley Toorop en Piet Wiegman. Selderbeeks bruiklenen sloten inhoudelijk goed aan bij de (nog kleine) eigen collectie. Van een aantal kunstenaars was reeds werk in het museum aanwezig; van anderen, zoals Else Berg, Otto van Rees, Albert Servaes en Charley Toorop nog niet.

In oktober 1939 stelde Selderbeek de Commissie van Toezicht voor om zijn bruiklenen geheel of gedeeltelijk over te nemen. Van der Geer noemt als mogelijke oorzaak hiervoor de ernstige ziekte van Selderbeeks vrouw, maar mogelijk speelde ook zijn financiële positie een rol.⁴⁸ Om niet te traceren redenen werd het verzoek door het museum echter afgewezen. Volgens Van der Geer ontbrak het de gemeente mogelijk aan financiële middelen, zeker met het oog op het toenemende oorlogsgevaar.⁴⁹

1.4 Schenkingen

De museumcollectie nam maar met mondjesmaat toe door schenkingen van verzamelaars en/of weldoende burgers. Dit is in tegenstelling tot Museum Boymans waar directeur Hannema op diplomatieke wijze werken uit verzamelingen van grote privécollectioneers het museum wist binnen te loodsen.⁵⁰ Ook het Stedelijk Museum was hierin meer succesvol.

De burgerdeugd van Van Abbe had echter wel aanstekelijk gewerkt op twee andere leden van de Commissie van Toezicht. Schellens schonk in het eerste jaar van het museumbestaan *Essayeuses* (1916-1920) van Isaac Israëls en Elias *Het huis ‘de Ark’ te Oudewater* (z.j./s.a.) van Eduard Karsen. Schellens verbond voorwaarden aan zijn schenking:

⁴⁶ Van der Geer (2017), p. 20.

⁴⁷ Museum, *Bruikleen Collectie Selderbeek*. Persbericht 21, 7 november 1936. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 57: 1936-1944. Groei en ontwikkeling museum. Correspondentie inzake propaganda voor het museum.

⁴⁸ Van der Geer (2017), p. 41.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ Pinggen (2005), p. 53.

het schilderij mocht niet verkocht worden, terwijl het een vaste plaats in de expositie moest krijgen en de lijst voorzien diende te worden van een door hem aan te brengen schenkingsplaquette.⁵¹ De schenking werd aanvaard. Dat is op zich opmerkelijk is want Isaac Israëls was op het moment van schenking al twee jaar daarvoor overleden en viel dus niet onder de ‘levende kunstenaars’ waarop het museum zich graag wilde richten. Bij de schenking zal wel aangenomen zijn dat aan de expositievoorwaarde kon worden voldaan gelet op de nog kleine collectie. In de terminologie van Steenbergens zou Schellens dan als een onbaatzuchtige schenker kunnen worden beschouwd en niet als een dominante die bijna onmogelijke eisen stelde.

In 1937 verblijdde bovendien Anton Philips het museum met twee schilderijen: *Don Quichotte* van Toon Kelder en *Oude huizen* van François Albertinus Mooy.⁵² Ook al was er nog geen sprake van een strikt vastgelegd collectiebeleid, toch werd in de praktijk niet elk aangeboden werk zomaar aanvaard. Ondanks de verruiming die Visser hiervoor in zijn aankoopnotitie had gesuggereerd, werd elk aanbod eerst kritisch beoordeeld. Zo werd in 1938 een schilderij van John ter Reehorst zonder verdere opgave van reden afgewezen dat door Frits Philips (1905-2005) als gift was aangeboden.⁵³

In december 1940 overleed Van Abbe na een kortstondig ziekbed. Als eerbetoon aan de stichter van het museum organiseerde Visser een overzichtstentoonstelling van zijn verzameling.⁵⁴ Tijdens een herdenkingsbijeenkomst schonk de familie een fraai schilderij *De Zaaier* (1935) van Constant Permeke, dat door de gemeente in dank werd aanvaard.

1.5 Samenvatting

Als een culturele weldoener schonk ondernemer en verzamelaar Henri van Abbe de gemeente Eindhoven een museumgebouw voor moderne schilderkunst, omdat ‘het arm aan kunst en kunstinstituten’ was. Hij zorgde tevens voor een klein startkapitaal, zodat men kon beginnen met de collectieopbouw en tentoonstellingen, maar een duidelijk plan hiervoor ontbrak. Voor de collectie ‘mocht’ het museum putten uit zijn collectie. De nadruk lag nogal bewust eenzijdig op hedendaagse Nederlandse figuratieve schilderkunst waarbij het museum

⁵¹ C. van der Heijden, *Anton Schellens (1887-1954). Fotograaf van het ongerepte Brabantse plattelandleven* (Nijmegen 2019), p. 174.

⁵² W. Visser, *Jaarverslag 1937*, p. 3.

⁵³ Brief van W. Visser aan A. Verdijk, 13 juni 1938. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 687: 1936-1979. Aanbiedingen kunstwerken voor aankoop / schenking (niet aanvaard) 1936-1979.

⁵⁴ Thoben (2010), p. 81.

Titel van de expositie: *Tentoonstelling van schilderijen uit de verzameling van wijlen den heer Henri van Abbe, stichter van het Stedelijk Van Abbemuseum*, 26.12.1940-15.01.1941.

aansloot bij de gangbare opvattingen. Avantgardistische en abstracte kunst bleven buiten beeld. Oude kunst daarentegen werd wel getoond, maar werd niet doelbewust in de collectie opgenomen. In de praktijk nam Van Abbe in de Commissie van Toezicht een nogal dominante positie in en oefende nogal wat invloed uit op de keuze van de aankopen.

Zoals ook elders in Nederland vanwege lage budgetten gebruikelijk was, deed Visser voor het ‘vullen van het gebouw’ een beroep op verzamelaars waarbij de Amsterdamse verzamelaar Selderbeek zeer ruimhartig voor langere tijd een groot aantal bruiklenen afstond. Tot overname van een deel van dit bezit kwam het vanwege onopgehelderde redenen niet. Dit is des te opmerkelijker omdat er nog geld in het door Van Abbe gedoneerde aankoopfonds zat. Voor tijdelijke tentoonstellingen, zeker van wat er zoal aan kunst en nijverheid verzameld werd, kon Visser vaak met succes een beroep doen op verzamelaars, meestal steeds dezelfde uit de regio. Schenkingen ontving het museum in deze periode slechts in beperkte mate, in het bijzonder van leden van de Commissie van Toezicht.

2 Edy de Wilde: geen allemansvriend van verzamelaars

Als opvolger voor Wouter Visser werd per 1 juli 1946 E.L.L. (Edy) de Wilde (1919-2005) aangesteld, in tegenstelling tot zijn voorganger, in een volledig dienstverband. Met zijn zesentwintig jaar was hij nog erg jong voor zo'n functie. Als kersverse meester in de rechten beschikte hij niet alleen over weinig kunsthistorische kennis, maar het ontbrak hem eveneens aan enige museale ervaring. Maar De Wilde was voor deze functie wel een interessante kandidaat, want hij was tot aan zijn aanstelling werkzaam bij de Stichting Nederlands Kunstbezit (SNK). Die stichting zette zich in om kunst van Nederlandse eigenaren die tijdens de oorlog in Duitse handen was geraakt, bij hen terug te bezorgen. Die contacten zouden kansen kunnen bieden voor het binnenhalen van oude kunst in het museum, een door het gemeentebestuur gekoesterde wens. Zelf zou hij in de begintijd als directeur nog geen vaste koers volgen voor het al dan niet verzamelen van oude kunst. Gaandeweg zou hij echter bewust voor moderne kunst kiezen. Daarin voelde hij zich mentaal en materieel gesteund door verzamelaars als Pierre Regnault, de Geldropse koekfabrikant J.W. (Johan) Peijnenburg (1889-1981) en de Brusselse Ph. (Philippe) Dotremont (1898-1966).⁵⁵ Maar door zijn keuzes zou hij zich verwijderen van verzamelaars als J.F. (Jan) van Abbe (1908-1955) en Wim Selderbeek.

In dit hoofdstuk komen vragen aan de orde als: hoe werd De Wilde bij het ontwikkelen en uitvoeren van zijn collectiebeleid ondersteund door verzamelaars, hoe uitte die steun zich in bruiklenen en schenkingen en waarom joeg hij met zijn beleid juist een aantal verzamelaars tegen zich in het harnas.

2.1 De museumcommissies

Tijdens de Tweede Wereldoorlog had de Commissie van Toezicht nauwelijks gefunctioneerd. Een maand na het aantreden van De Wilde werd die commissie weer in ere hersteld met de herbenoeming van de voormalige leden Jo Elias, Anton Schellens en Christiaan Wijnen. Jan van Abbe, zoon van Henri van Abbe, nam de vrijgevallen plaats van zijn vader in en daarnaast trad de hoofdredacteur van het *Eindhovens Dagblad* A.J. (Jurriaan) Zoetmulder

⁵⁵ Er waren nog andere verzamelaars zoals F. (Fernand) Graindorge (1903-1985) uit Luik en het lid van de Raad van Bestuur van Philips A.J. (Anthony) Quépin (1897-1964) met wie De Wilde veelvuldig contact had en die talrijke bruiklenen beschikbaar stelden voor exposities. Aan de collectie van Graindorge was zelfs in 1954 een speciale tentoonstelling gewijd, overgenomen van de Kunsthalle Basel. Omwille van de beperking wordt in dit hoofdstuk de aandacht gericht op de drie hierboven genoemde verzamelaars met wie De Wilde tijdens zijn het directoraat belangrijke relaties onderhield.

(1881-1972) tot de commissie toe. L.B.A.M. (Lambert) Janssens (1898-1953), locoburgemeester en wethouder van onder meer culturele zaken was commissievoorzitter.

In het begin van zijn directoraat verschilden De Wilde regelmatig met de Commissie van Toezicht van mening over de verzamelrichting van het museum. In de ogen van De Wilde matigde de commissie zich een oordeel aan over de hoogte van de aankooprijzen en had daarnaast een mening over de kunstenaar en de kwaliteit van hun werk. Een aantal leden had als verzamelaar daarover natuurlijk een mening, maar een artistiek oordeel van de Commissie van Toezicht was niet gewenst. Daarom werd in 1949 de Commissie van Advies nieuw leven ingeblazen waarin de zwaargewichten H.L.C. (Hans) Jaffé (1915-1984), conservator van het Stedelijk Museum, en A.M (Bram) Hammacher (1897-2002), directeur van Rijksmuseum Kröller-Müller, zitting namen. In 1955 werd daaraan de kunstcriticus van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* C. (Kees) Doelman (1903-1972) toegevoegd. Na het overlijden van Janssens in 1953 nam wethouder Th. (Theo) van Eupen (1909-1965) het voorzitterschap van hem over.

In 1951 ontstond er met de Commissie van Toezicht opnieuw een conflict over de inhoudelijke koers. Die situatie vormde uiteindelijk aanleiding voor het college van burgemeester en wethouders om de Commissie van Toezicht anders te gaan samenstellen. Vanaf mei 1955 maakten voortaan twee raadsleden deel uit van de commissie, waardoor de band met de gemeenteraad werd aangehaald. Een van die raadsleden was kunstverzamelaar G.J.P. (George) Cammelbeeck (1919-1997) die De Wilde goed kende uit hun gezamenlijke Nijmeegse studententijd. Daarnaast werden er ook twee leden aangesteld op voordracht van de *Eindhovense Museumkring*, een soort Vriendenvereniging ter ondersteuning van het museum. Namens die kring trad onder anderen verzamelaar van moderne kunst Peijnenburg tot de commissie toe. Bij wijze van overgangsregeling bleven Van Abbe en Wijnen nog deel uitmaken van de commissie, respectievelijk tot (oktober) 1955 en 1964.

2.2 Het collectiebeleid

Met de schenking van een museumgebouw en het beschikbaar stellen van een startkapitaal beoogde Henri van Abbe aandacht te geven aan werk van nog levende Nederlandse kunstenaars. Maar binnen het gemeentebestuur bestond er ook belangstelling voor het opzetten van een collectie oude Nederlandse kunst om te voldoen aan de educatieve taak: de

jeugd inzicht geven in de ontwikkeling der schilderkunst.⁵⁶ Daarom wilde het bestuur in aanmerking komen voor een deel van het kunstbezit van de SNK, ofwel in eigendom of via bruiklenen. Profiterend van zijn opgedane ervaring bij zijn vorige werkgever kon De Wilde hierop inspelen en de Eindhovense belangstelling onderstrepen met zijn eerste tentoonstellingen gewijd aan uit Duitsland teruggekeerde kunstschaten onder de titel *Herwonnen Kunstbezit*.⁵⁷ De exposities bevatten naast schilderijen en tekeningen van Jan Brueghel, Lucas Granach, Jan van Scorel, Ferdinand Bol, Rembrandt, Rubens, François Boucher en Antoine Watteau, ook enkele beeldhouwwerken, voorwerpen van edelsmeedkunst en sieraden.

Met de Commissie van Toezicht bestond in 1948 onenigheid over de inhoudelijke koers. De Wilde gaf aan dat zijn voorkeur uitging naar een kleine instructieve collectie van zestiende- en zeventiende-eeuwse Nederlandse kunst die via de SNK kon worden betrokken en een verzameling van moderne kunst van na 1910, terwijl de commissie een collectie wenste van belangrijke figuren uit de kunsthistorie. Als tussenvoorstel suggereerde De Wilde nog om naast de twee door hem geprefereerde periodes kunstwerken uit een derde tijdvak te verzamelen om zo toch enige historische beperking in de collectie te kunnen aanbrengen.

Ook al leek De Wilde daarmee aanvankelijk voorstander te zijn van het opnemen van oude Nederlandse kunst in de verzameling, in de praktijk hij ging zich toch steeds meer toeleggen op moderne kunst, wat vooral in zijn tentoonstellingsprogramma tot uiting kwam. Eind 1947 richtte hij de tentoonstelling *Moderne Meesters* in waarin voor het eerst in Eindhoven de ‘klassieke’ meesters van de moderne schilderkunst vanaf 1910 in hun onderlinge verband werden getoond. Die expositie kwam tot stand dankzij bruiklenen van het Rijksmuseum Kröller-Müller, het Stedelijk Museum en Museum Boymans, en van de privéverzamelaars J.C. (Jan) Heyligers (1897-1978), D. (Dirk) Hannema (1895-1984) en V.W. (Vincent) van Gogh (1890-1978) en Pierre Regnault. In een *Woord vooraf* in de tentoonstellingscatalogus gaf Hammacher aan wat verdieping in de moderne kunst oplevert: ‘Pas als men een zekere eenheid gewaar wordt in al de bewegingen [diverse kunststromingen], tekent zich een grote diepere beweging af in de kunsten. Pas dan gelooft men in het onvoltooide, in een wereld van prachtige mogelijkheden, die binnen de grenzen

⁵⁶ Brief van de Commissie van Toezicht aan de Adviescommissie voor de Stichting Nederlands Kunstbezit, 3 mei 1947. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, Bedrijfsvoering, inv.nr 65: Uitgaande post 1947 maart en 1948 april.

⁵⁷ *Herwonnen Kunstbezit*, Najaarstentoonstelling 01.10.1946-30.10.1946 en Najaarstentoonstelling 19.11.1946-02.01.1947. VAM Tentoonstellingsarchief 1936-heden, doos 3.

der nieuwe vrijheden ontstaan.’⁵⁸ De Wilde zal weloverwogen de gerenommeerde kunsthistoricus en belangrijke bruikleengever Hammacher gevraagd hebben deze expositie in de catalogus te introduceren. Met zijn gewicht als directeur van Rijksmuseum Kröller Müller kon hij eraan bijdragen de vooringenomenheid tegen moderne kunststromingen als kubisme en expressionisme te verminderen. ‘Nooit veroordele men echter een richting [in de kunst], een beweging zonder kennis van haar hoogste mogelijkheden’, zo sloot Hammacher zijn voorwoord af.⁵⁹ Deze expositie zou bepalend worden voor de in te zetten museale koers en een cesuur betekenen in de artistiek-inhoudelijk ontwikkeling van De Wilde.

De aanzet voor de nieuwe koers deed De Wilde op 23 februari 1949, toen hij voor de gemeenteraad zijn visie op de toekomstige collectie uiteenzette. Hij bediende zich daarbij van een overzichtelijk en begrijpelijk schema waarin hij liet zien dat Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin en Odilon Redon de grondleggers waren van de belangrijkste stromingen in de moderne kunst: het expressionisme, het kubisme, het fauvisme, het symbolisme en het surrealisme. Uit dit schema leidde De Wilde vervolgens een kernachtig aankoopprogramma af van Nederlandse kunstenaars. Als de collectie zo zou kunnen groeien, zou het museum een ‘instituut van onderwijs’ kunnen worden.⁶⁰ Bovendien wilde hij in totaal tweeëntwintig, ‘inferieure schilderijen’ (en dat was maar liefst twee derde deel van de hele aanwezige collectie) van de hand doen. De Wilde wist de gemeenteraad voor zijn aankoopbeleid te winnen. In 1948 stelde de raad nog slechts een budget van fl. 5.000,- beschikbaar. Maar in 1949 werd dit al verhoogd naar fl. 30.000,-; later in 1953 werd het nog verder verhoogd naar fl. 50.000,-. Bovendien zou De Wilde in 1954 en 1957 nog eens extra kredieten ontvangen van opgeteld fl. 800.000,-.

In april 1951 zette De Wilde een volgende inhoudelijke stap. Voorzien van de steun van de beide commissies wendde hij zich tot het college met het voorstel de collectie te internationaliseren. Van elke stroming uit het eerder gepresenteerde schema wilde hij een werk van een belangrijke buitenlandse ‘meester’ kopen, van de allerhoogste kwaliteit. Verder wilde hij ook abstracte schilderkunst van de jonge Franse generatie verwerven. In oktober 1951 sprak De Wilde voor de tweede keer tot de gemeenteraad. Hij bepleitte een specialisatie op het gebied van het expressionisme, volgens kunsthistorica Caroline Roodenburg-Schadd naar

⁵⁸ A. Hammacher, ‘Woord vooraf’, in: *Moderne Meesters*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1947, p. 3. https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/catalogi/1947/1947_moderne%20meesters_catalogus.pdf

⁵⁹ Ibidem, p.4.

⁶⁰ E. de Wilde, *Inleiding voor de gemeenteraad*, 23 februari 1949. Secretariearchief Gemeente Eindhoven 1934-1969, inv.nr. 01742: Commissie van Toezicht, instelling en functioneren 1935-1970.

het voorbeeld van de Amsterdamse verzamelaar Regnault.⁶¹ Ook die verzamelrichting werd door de Eindhovense politiek aanvaard. Er werd in de media nog wel gepleit voor een collectie die meerdere eeuwen zou beslaan. Maar De Wilde betoogde dat het verwerven van oude kunst niet binnen het budget zou passen, waarmee hij de gemeenteraad wist te overtuigen.

Binnen de Commissie van Toezicht bleef men vervolgens toch nog mopperen: men vond regelmatig de voorgestelde aankooprijzen te hoog, voelde zich gepasseerd bij diverse aankopen en was het oneens over de ingezette koers. Zo vond Zoetmulder *De Varkensdoder* (ca. 1925) en *De Wagenmaker* (ca. 1932) van Herman Kruyder ‘uitingen [van] een volledige afbraak van de West-Europese cultuur’.⁶² De Wilde maakte Regnault per brief deelachtig van zijn problemen. Hij schreef hem ‘dat ik op dit punt [de juistheid van de aankoop] in Eindhoven zal dienen te vechten is voor mij duidelijk. Reeds door de tentoonstellingen heb ik vele mensen tegen mijn voorkeuren ingenomen en helaas juist diegene die in het beleid van het museum een woordje mee kunnen spreken’.⁶³ Regnault die zelf een groot bewonderaar en verzamelaar van het werk van Kruyder was, stuurde De Wilde nog een steunbetuiging voor de aankoop. Deze liet daarop aan Regnault weten dat hij ‘zijn adviezen in het algemeen en die ten aanzien van *De Wagenmaker* in het bijzonder op hoge prijs stelt’.⁶⁴ In een brief van 12 oktober 1951 liet Schellens het college weten dat er ‘in de Commissie van Toezicht geenszins overeenstemming heerst met de zienswijze van den Directeur inzake de wijze van samenstelling der Kunstverzameling van ons museum’.⁶⁵ De commissie als geheel richtte zich vervolgens in een brief van 16 oktober 1951 vertwijfeld tot het college met de vraag: ‘wordt het Sted. Van Abbemuseum een museum voor het volk of voor de kleine groep aestheten en intellectuelen van de avantgarde?’.⁶⁶ Op basis van een inhoudelijk pleidooi van de Commissie van Advies koos het college ervoor om het gevoerde aankoopbeleid van moderne kunst te blijven volgen waarbij incidentele aanwinsten van oude kunst mogelijk zouden blijven.

Met die uitspraak van het college had De Wilde de toestemming op zak om zich ook te richten op internationale, moderne kunst en om werk aan te kopen van enkele grote meesters

⁶¹ C. Roodenburg-Schadd, ‘Goed modern werk’, *De collectie Regnault in het Stedelijk* (Zwolle 1995) p. 86.

⁶² Commissie van Toezicht, *Notulen 1 februari 1950*. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr.228: 1936-1955 Notulen.

⁶³ Brief van E. de Wilde aan P. Regnault, 8 februari 1949. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, Bedrijfsvoering, inv.nr. 66: Uitgaande post 1949 januari – juni.

⁶⁴ Brief van E. de Wilde aan P. Regnault, 13 april 1949. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, Bedrijfsvoering, inv.nr. 66: Uitgaande post 1949 januari – juni.

⁶⁵ Brief van A. Schellens aan het college van b&w, 12 oktober 1951, afgedrukt in Pinggen (2005), p. 133.

⁶⁶ Brief van de Commissie van Toezicht aan het College van b&w, 16 oktober 1951. Secretariaatarchief Gemeente Eindhoven 1934-1969, inv.nr. 01742: Commissie van Toezicht, instelling en functioneren 1935-1970.

van het expressionisme uit de periode 1907/1908-1914, de periode waarin belangrijke ontwikkelingen in de beeldende kunst hadden plaats gevonden. Binnen enkele jaren zou hij erin slagen om een bijzondere collectie bijeen te brengen met enkele topwerken, die als ‘de basiscollectie’ werden aangeduid. Voor het uitbouwen van de collectie stelde de gemeenteraad een extra krediet van fl. 500.000,- beschikbaar.⁶⁷

Deze royale opstelling van de gemeente paste in de landelijke ontwikkeling na de Tweede Wereldoorlog, in de jaren vijftig, toen de financiële situatie van veel musea in positieve zin veranderde. Volgens socioloog Kees Schuyt en historicus Ed Taverne begon de overheid ook ‘de betekenis van de cultuur als nieuw samenbindend element van de natie te zien’ in de tijd, toen op sociaal gebied de verzorgingsstaat vorm kreeg.⁶⁸ Dat zette de nationale overheid en gemeenten ertoe aan een eigen cultuurbeleid te formuleren wat ook gepaard ging met het beschikbaar stellen van financiële middelen voor de uitvoering ervan. Dat had volgens Smithuijsen onder meer gevolgen voor de relatie musea en verzamelaars, want toen de overheid steeds meer zorg voor kunst en cultuur voor haar rekening begon te nemen, werden particulieren bewust op afstand gehouden; ze zouden met hun invloed de autonomie van musea aantasten.⁶⁹ Gold die afstandelijkheid richting verzamelaars ook voor het Van Abbemuseum dat ook over meer financiële armslag kon beschikken?

2.3 Hulp en ondersteuning

Met een aantal verzamelaars onderhield De Wilde nauwe banden, genoemd kunnen worden Regnault en commissielid Peijnenburg. Zoals hiervoor al werd aangegeven, gold Regnault met zijn lange verzamelervaring en zijn rijpere leeftijd als een vertrouwenspersoon voor De Wilde met wie hij zijn problemen als museumdirecteur kon bespreken. Samen deelden zij een voorkeur voor moderne kunst. De Wilde beseftte ook goed wat die keuze inhield. Zo schreef hij kort na de expositie *Moderne Meesters* op 23 april in 1949 aan Regnault: ‘Ik begin me langzaam een voorstelling te vormen van de voortdurende moeilijkheden welke U voor de erkenning van de moderne kunst heeft moeten overwinnen. Men moet steeds opnieuw weer tegen dezelfde vooroordelen ageren zonder enige hoop op succes op korte termijn. Niettemin is het mijn vaste overtuiging dat de balans ook in Eindhoven op den duur ten gunste van de

⁶⁷ De Wilde, *Jaarverslag 1957*. VAM Beheersarchief 1936-1979, RCHe A-11104, inv.nr. 250: Commissie van Toezicht, Jaarverslagen 1955, 1957-1958.

⁶⁸ C. Schuyt en E. Taverne (red.), *1950. Welvaart in zwart-wit* (Amsterdam 2000), p. 412.

⁶⁹ C. Smithuijsen, ‘Inleiding. Verzamelaars en musea, bondgenoten of tegenpolen’, in: I. van Hamersveld en T. Gubbels (red.), *Bondgenoten of tegenpolen? Samenwerking tussen kunstverzamelaars en musea in Nederland* (Amsterdam/Den Haag 2010), pp. 14-15.

moderne kunst zal overslaan, als het publiek maar voldoende gelegenheid krijgt geregeld van de hedendaagse schilders kennis te nemen'.⁷⁰ De Wilde had ontzag voor Regnault als verzamelaar want meer dan museale verzamelingen waren particuliere collecties maatgevend voor hem, vooral omdat privéverzamelaars geneigd waren tot compromisloze artistieke keuzes.⁷¹

Regnault tipte De Wilde op interessante kunstenaars. Zo raadde Regnault eind 1949 de 'belangrijke artiest' Ossip Zadkine aan om een bezoek te brengen aan De Wilde.⁷² Die zou in 1951 en 1956 twee beeldhouwwerken van Zadkine aankopen, respectievelijk *Sint Sébastien* (1929) en *Demeter* (1918). Verder bemiddelde Regnault bij de organisatie van tentoonstellingen.⁷³ Op zijn voorspraak werd contact gelegd met de Franse galeriehouder Pierre Vorms. Dat resulteerde in solotentoonstellingen van André Marchand in 1951 en Jean Lurçat in 1952 en een thematentoonstelling *Franse wandtapijten van heden* in 1952.

Ook met Peijnenburg wisselde De Wilde ervaringen uit. Zo had Peijnenburg in 1943 de mogelijkheid gehad om via Mondriaanverzamelaar Sal Slijper werken van Mondriaan en Kokoschka aan te kopen voor ook toen nog hele lage prijzen (fl. 3.000 à fl. 4.000,-). Omdat het werk hem echter niet aansprak, zag Peijnenburg van koop af. Hij heeft vaak van De Wilde moeten horen dat hij die toch had moeten kopen, als hij geld had willen verdienen. Maar daar was het hem uiteindelijk niet om te doen.⁷⁴ Als lid van de Commissie van Toezicht droeg Peijnenburg het museum een warm hart toe. Dat lidmaatschap ging verder dan enkel en alleen het bijwonen van vergaderingen. Met enige trots liet hij aan zijn vriend, de schilder Toon Kelder, weten dat hij in het museum zelfs rondleidingen mocht verzorgen voor hooggeplaatste gasten, zoals de ambassadeur van Finland.⁷⁵ Peijnenburg schoot bij tijd en wijle De Wilde ook te hulp, zoals in 1958 bij de aankoop van *Nature morte* van Juan Gris. Vanwege een van kracht zijnde nationale bestedingsbeperking ontstond er een nijpend probleem met de betaling van het aankoopbedrag (fl. 80.000,-). Er was haast geboden met de aankoop, maar de provinciale toestemmingsprocedure zou de nodige tijd vergen. Gelukkig bleek Peijnenburg

⁷⁰ Roodenburg-Schadd (1995), p. 86.

⁷¹ Pinggen (2005), p. 75.

⁷² Brief van P. Regnault aan E. de Wilde, 23 december 1949. VAM tentoonstellingsarchief 1936-heden. Dossier 201097: tentoonstellingen uit de collectie van P.A. Regnault. Groepstentoonstelling van 14.01.1950-20.02.1950.

⁷³ Pinggen (2005), p. 75.

⁷⁴ L. Leering-van Moorsel, 'de collectie peijnenburg, een interview met de verzamelaar peijnenburg te geldrop', *Museumjournaal* 13 (1968) 2, pp. 92-93.

⁷⁵ Brief van J. Peijnenburg aan T. Kelder, 14 februari 1966. Archief Kelder, correspondentie Peijnenburg-Kelder. Met dank aan Kees v.d. Geer die zo vriendelijk was een kopie van de brief beschikbaar te stellen.

bereid dit werk aan te kopen en het daarna tegen betaling van de aankoopssom aan het museum over te dragen zodra de provincie hiervoor wel haar goedkeuring had kunnen geven.⁷⁶

2.4 Bruiklenen

De goede verstandhouding met Regnault ontstond bij de voorbereiding van de expositie *Moderne Meesters* in 1947. Voor die tentoonstelling stond Regnault maar liefst honderdtwee van de honderdzesenveertig bruiklenen af. De Wilde had oog voor de voorkeuren van Regnault en liet tijdens de expositie werk van kunstenaars zien waarbij hij alleen putte uit het Regnaults kunstbezit: zes werken van Charles Dufresne, negen van Jean Lurçat, negen van Massimo Campigli, vijf van Constant Permeke, vier van Leo Gestel en vier van Herman Kruyder.⁷⁷ Verder lag ook het accent op de vooroorlogse École de Paris ('de Parijse avant-garde van na 1914'), met schilders als Georges Braque, Marc Chagall, Juan Gris en Pablo Picasso.

In 1948 putte De Wilde opnieuw uit Regnaults collectie voor een expositie van schilderijen en gouaches van Quirijn van Tiel. In de tentoonstellingscatalogus prees hij Regnault voor het vroegtijdig ontdekken van de kwaliteiten van deze kunstenaar van wie museum reeds het werk *Winterlandschap* (1936) bezat.⁷⁸ In de catalogus besteedde De Wilde ook enkele lovende woorden over de ontwikkeling van Van Tiel: 'het fantastische karakter der vroegere periode groeit naar het expressionistische der volgende, waarin de felle contrasten van de tot grote intensiteit opgevoerde kleur, gevoegd in de hechte, zware contouren, de middelen tot expressie vormen.' Ondanks die lovende woorden kwam het niet tot een nieuwe aankoop van deze kunstenaar. In 1950 volgde nog een expositie afkomstig uit Regnaults collectie met werk van Marc Chagall en Massimo Campigli.

Naast die tijdelijke bruiklenen voor exposities wenste De Wilde de collectie graag met langdurige bruiklenen van Regnault te verrijken. Dat lukte overigens maar ten dele. In januari 1949 ontving hij twaalf werken van overwegend Nederlandse schilders en enige Vlamingen voor langere tijd in bruikleen. Daartoe bleef het beperkt en De Wilde nam hier genoeg mee. Hij wilde het Stedelijk Museum in Amsterdam niet voor de voeten lopen. Dat museum had een intensieve relatie met Regnault opgebouwd en talrijke belangrijke kunstwerken in

⁷⁶ Pinget (2005), p. 189.

⁷⁷ Roodenburg-Schadd (1995), p. 86.

⁷⁸ E. de Wilde, 'Ten geleide', in: *Schilderijen en gouaches van Quirijn van Tiel*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1948.

https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/catalogi/1948/1948_quirijn%20van%20tiel_catalogus.pdf

langdurige bruikleen ontvangen. In de Commissie van Toezicht liet De Wilde weten te betreuren dat de medewerking van de plaatselijke industriëlen achterbleef bij de inbreng van collectioneers uit het Westen van het land, onder wie dus Renault.⁷⁹

Niet alleen op Renault maar ook op commissielid Peijnenburg kon De Wilde regelmatig een beroep doen voor het afstaan van bruiklenen voor tentoonstellingen. Zo stond Peijnenburg in 1960 meer dan vijftig kunstwerken af voor de expositie *Eindhoven verzamelt. Van Jongkind tot Jorn in particulier bezit*.

Een belangrijke bruikleengever voor tentoonstellingen was ook Philippe Dotremont. Aan zijn collectie werden twee exposities gewijd, in 1954 en 1960. Dotremont startte in 1937 met zijn verzameling waarin hij niet alleen moderne meesters als Pablo Picasso, Georges Braque en Wassily Kandinsky bijeenbracht. Het grootste gedeelte van zijn collectie werd gevormd door de naoorlogse kunst waarin de verschillende stromingen van de abstracte kunst domineren. Tijdens zijn toespraak bij de opening in 1954 prees burgemeester H.A.M.T. (Hans) Kolfschoten (1903-1984) de verzamelaar. Volgens hem toonde deze zich ‘niet alleen een aestheet doch ook de strijdgeest, die de moed bezit het terrein binnen te gaan waar nog geen geklasseerde waarden de weg wijzen, maar alleen het eigen oordeel, de eigen keus beslist’.⁸⁰ Kolfschoten zag diens collectie als een ‘zeer leerrijk voorbeeld’ voor een jong museum dat ‘aan het begin staat van de opbouw ener verzameling’. De burgemeester sprak ook lovend over de voortvarendheid van Dotremont die ‘vele malen het pad van ons museum heeft gekruist, als hij een aankoop realiseerde voordat Eindhoven de gelegenheid gekregen had zijn belangstelling kenbaar te maken’. Na 1954 concentreerde Dotremont zich op ‘jongere stromingen’ en voegde ook Amerikaanse kunst aan zijn verzameling toe. De Wilde ging in de catalogus van de laatste van de twee exposities fijntjes in op de kunstkritiek: ‘Er zullen critici zijn, die zijn aanwinsten verwerpen. Zij durven het risico van een avontuur niet aan. Zij zijn niet werkelijk bij kunst betrokken en hebben dus niets te verdedigen’.⁸¹ De Wilde had een voorziene blik. De commentaren in de pers toonden slechts ‘ten dele blijk van enig begrip voor de tentoonstelling van Uw collectie’, zo liet hij Dotremont per brief weten.⁸² De kritiek raakte niet alleen De Wilde maar indirect ook Dotremont. Daardoor kreeg De Wilde haar niet

⁷⁹ Commissie van Toezicht, *Notulen 12 mei 1949*, z.p. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 228: 1936-1955 Notulen.

⁸⁰ Burgemeester Kolfschoten, *Toespraak*. VAM Tentoonstellingsarchief 1936-heden, inv.nr. 53, doos 11. Naar alle waarschijnlijk was De Wilde de schrijver van deze speech.

⁸¹ E. de Wilde, ‘Voorwoord’, in: *Jonge Kunst uit de collectie Philippe Dotremont - Brussel*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1960, z.p.

⁸² Brief van E. de Wilde aan Ph. Dotremont, 7 maart 1960. VAM Tentoonstellingsarchief 1936-heden. Dossier 20103: Jonge kunst uit de collectie van Philippe Dotremont - Brussel..

alleen te verduren. Op de Wilde maakte de tentoongestelde verzameling wel een diepe indruk. Hij schreef Dotremont in diezelfde brief: ‘nu ik uw collectie enige tijd in ons museum heb, beginnen Asger Jorn, Jean Dubuffet, Jean Fautrier, Antoni Tàpies, Mark Tobey en Willem de Kooning een steeds grotere betekenis voor mij te krijgen’. Door de tijdelijke aanwezigheid van werken van die kunstenaars in het museum kon hij ze van nabij en in samenhang goed op zich laten inwerken.

Sinds de inhoudelijke koerswijziging in 1949 nam De Wilde afstand van de bruiklenen van Selderbeek. In 1955 waren er nog drieënveertig schilderijen uit diens bezit in het museum aanwezig. Voor de laatste aanbiedingen van Selderbeek in 1952 en 1953 om nog enkele werken aan De Wilde te verkopen waaronder de tekening *Clochards Parijs* (1921) van Charley Toorop, had de Wilde geen belangstelling, in dit geval vooral vanwege de grote afmeting.⁸³ Bovendien kwamen de werken uit een periode van voor de oorlog waarnaar De Wildes belangstelling niet meer echt uitging. Sinds zijn koerswijziging moest het gaan om meer avantgardistische kunst.⁸⁴ Hij schreef Selderbeek in 1955 koeltjes: ‘de verzekering van de werken in bruikleen is beëindigd’ en of hij hier maar ‘goede nota’ van wilde nemen.⁸⁵ De Wilde had in 1956 nog wel interesse in de *Staphorster boerenfamilie* (1917) van Jan Sluijters, maar hij vond uiteindelijk de vraagprijs te hoog.⁸⁶ De omgang met Selderbeek kan als een voorbeeld gezien worden hoe de band tussen museum en verzamelaar kan wijzigen na een directeurswissel.

2.5 Schenkingen van verzamelaars

Hiervoor werd aangegeven dat Peijnenburg het museum te hulp schoot bij de aanschaf van het werk van Juan Gris. Dat gebeurde ook op een ander moment toen De Wilde in 1953 moest afzien van de aankoop van het schilderij *Olieblik met lampen* (1952-1953) van Charley Toorop, wat De Wilde als ‘een van de exceptioneel sterke en rijke werken’ van de kunstenares beschouwde.⁸⁷ Peijnenburg was op dat moment bereid dit werk aan te kopen en het als een *promised gift* na zijn dood voor het museum te bestemmen. Een tweede schenking zou hij doen bij zijn vertrek als commissielid in 1970. Het betrof het schilderij *Paard en*

⁸³ Brieven van E. de Wilde aan W. Selderbeek van respectievelijk 3 november 1952. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 073: Uitgaande post juli - december 1952 en 5 oktober 1954. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 094: Uitgaande post 1953-1955.

⁸⁴ Van der Geer (2017), p. 47.

⁸⁵ Brief E. de Wilde aan W. Selderbeek, 31 maart 1955. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, Bedrijfsvoering, inv.nr. 094: Uitgaande post 1953-1955.

⁸⁶ Brief E. de Wilde aan W. Selderbeek, 15 maart 1956. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, Bedrijfsvoering, inv.nr. 103: Uitgaande post januari 1956-april 1956.

⁸⁷ Brief van E. de Wilde aan Ch. Toorop, 3 november 1953. VAM Collectiearchief 1936-heden.

fluitist (1951) van Karel Appel. Dat schilderij had De Wilde in 1954 aan de collectie willen toevoegen; het was nog een werk van Karel Appel uit de Cobra-periode. Maar de Commissie van Toezicht wees zijn voorstel op dat moment af, omdat ze meer geïnteresseerd was in recenter werk van deze kunstenaar. Peijnenburg verwierf het schilderij vervolgens voor zijn eigen collectie en zou het in 1968 bij zijn afscheid als commissielid aan het museum schenken.

Van enkele Eindhovense verzamelaars en een Amsterdamse collectioneur ontving het museum in de periode 1948-1953 een aantal schenkingen.⁸⁸ Uit de correspondentie hierover is niet gebleken dat er voorwaarden aan die schenkingen werden gesteld. Dus zou gesproken kunnen worden van onbaatzuchtige schenkingen in de eerder genoemde terminologie van Steenbergen. Wel is de vraag te stellen in hoeverre deze donaties pasten in het collectiebeleid dat de Wilde in 1949 voor de raad presenteerde en op bijval kon rekenen. Op die vraag wordt hieronder nader ingegaan.

Eendenfamilie (z.j./s.a.) van Willem Maris werd in 1948 als gift afgestaan door de textielfabrikant W.N.J. (Willy) Baekers (1901-1976), zonder dat hij in de aanbiedingsbrief voor deze geste een motief opvoerde.⁸⁹ De kunstenaar wordt gerekend tot de Haagse School. Schilderijen van die beweging zouden buiten het gepresenteerde nieuwe beleid vallen. Maar op het moment van de schenking was dat nog niet van kracht. Bovendien nam De Wilde in die periode van het Stedelijk Museum ook nog bruiklenen in ontvangst van de Haagse en Amsterdamse School. Dat gold ook voor de tweede gift in datzelfde jaar van *Paardenrennen te Clingendaal* (z.j./s.a.) van Johan Akkeringa, behorend tot de tweede generatie van de Haagse School. Dit volgens De Wilde voortreffelijke schilderij werd geschonken door de Amsterdamse aannemer en kunstverzamelaar B. (Bas) de Geus van de Heuvel (1886-1976). In april 1949 schonk dezelfde collectioneur twee gouaches *Landschap* (respectievelijk uit 1943 en zonder jaaraanduiding) van Max Rädcker. Deze kunstenaar komt eveneens niet voor op het schema *Moderne kunst* dat De Wilde voor de raad presenteerde en kan daarmee niet tot de prioritaire kunstenaars worden gerekend.⁹⁰

⁸⁸ Het museum ontving in 1952 van de directeur van de Philips Gloeilampenfabriek A. (Arie) Nooordzij (1892-1954) het schilderij *Sint-Jan Den Bosch* (1928) van Frans Slager. Volgens informatie van kunsthistoricus Peter Thoben kan deze begunstiger niet aangemerkt worden als kunstverzamelaar. Op deze schenking wordt daarom hier niet verder ingegaan.

⁸⁹ Brief van W. Baekers aan de Gemeenteraad, 19 juli 1948. Secretariearchief Gemeente Eindhoven, inv.nr. 01755: Kunstwerken; schenkingen 1948-1968.

⁹⁰ Gemeenteraad, *Raadsbesluit 25 april 1949* (1949, raadsbijlage 57). Secretariearchief Gemeente Eindhoven 1934-169, inv.nr. 01755: Kunstwerken; schenkingen 1948-1968.

T.P. (Theo) Tromp (1903-1984), van 1946 tot 1957 lid van de Raad van Bestuur van Philips, schonk in 1950 *Philips Fabrieken met rode schoorsteen* (1948) van Charles Eyck. Dit schilderij maakte samen met een ander werk van deze kunstenaar *Philipsfabrieken met spoorbaan* (1948) deel uit van de expositie *Hedendaagsche Nederlandsche Schilderkunst: Herman Kruyder en tijdgenoten* (1950). De werken voor die tentoonstelling waren bijeengebracht in opdracht van de minister van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen. In de aanbiedingsbrief meldde Tromp dat De Wilde zelf het schilderij graag aan de collectie zag toegevoegd, terwijl Charles Eyck op zich niet voorkwam op het schema *Moderne kunst*.⁹¹ Sterker nog een ander werk van deze kunstenaar *Portret van mej. N.* behoorde tot de werken die volgens De Wilde in aanmerking kwamen voor verkoop. Hier lijkt De Wilde een concessie te hebben gedaan aan het collectiebeleid, waarschijnlijk omdat er meer redenen waren om de schenking te accepteren dan om haar te weigeren.

Twee prenten: *Cactussen/ Bloei III* (1936-1938) en *Kettinggangers* (1938-1943) van Hendrik Werkman werden in 1949 afgestaan door Janssens, voorzitter van de beide museumcommissies en locoburgemeester/wethouder Eindhoven van 1945 tot 1953.⁹² Op zich kan hij niet als een verzamelaar worden aangemerkt.⁹³ Maar zijn schenking is interessant te noemen en mag als een gebaar van ondersteuning van het voorgestane beleid worden gezien. Hendrik Werkman komt namelijk wel voor op het schema *Moderne kunst* dat De Wilde aan de raad presenteerde, zelfs met zijn naam vetgedrukt, waarmee De Wilde aangaf dat Werkman tot de belangrijke kunstenaars behoorde. Zijn prenten pasten daarmee goed in de museumcollectie van dat moment.

De begunstigers verbonden aan hun schenkingen geen speciale voorwaarden. Er zou daarom in de terminologie van Steenbergen gesproken kunnen worden van onbaatzuchtige schenkers. Zij verkeerden waarschijnlijk in de veronderstelling dat de kunstwerken in het museum een goede bestemming hadden gekregen. Het is echter nog maar de vraag of zij hier voor de toekomst ook zo zeker van mochten zijn. Tijdens zijn toespraak voor de gemeenteraad in 1949 liet De Wilde zich namelijk ontvallen dat zeventwintig kunstwerken uit de bestaande collectie voor verkoop in aanmerking zouden komen. Daarbij waren negen werken die via een schenking waren verworven waaronder *Het huis 'De Ark' te Oudewater* (z.j./s.a.) van Eduard Karsen en *Essayeuses* (1916-1920) van Isaac Israëls (1936),

⁹¹ Brief van Th. Tromp aan het College van b&w, 21 januari 1950. Secretariearchief Gemeente Eindhoven 1934-1969, inv.nr. 01755: Kunstwerken; schenkingen 1948-1968.

⁹² E. de Wilde, *Aanwinsten 1949-1953. Stedelijk van Abbemuseum*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1953.

⁹³ Informatie ontvangen van Peter Thoben per mail op 19 maart 2019.

schenken van respectievelijk Elias en Schellens. Overigens kwam het niet tot de verkoop van die werken. De Commissie van Toezicht verzette zich hiertegen, wat op zich te begrijpen was met de beide schenkers in haar midden. Maar voor verzamelaars die werk zouden willen schenken is zo'n aankondiging in het algemeen geen goed teken. Het stimuleert verzamelaars niet om een gift te doen. Steenbergen zou decennia later in haar onderzoek onder verzamelaars signaleren dat potentiële schenkers herhaaldelijk angst hebben dat een begunstigd museum de geschonken stukken zal verkopen.⁹⁴

Hoe het kan vergaan met 'schenkingen' laat het volgende voorval zien. Sinds zijn aantreden als directeur had De Wilde slechts elf kunstwerken uit de collectie van zijn voorganger geëxposeerd. Bovendien had hij werken in gemeentelijke dienstgebouwen laten ophangen. Dat viel volstrekt verkeerd bij Jan van Abbe die zich bij burgemeester Kolfschoten erover beklaagde dat de schenkingen van zijn vader niet in het museum te zien waren.⁹⁵ Dat vond hij weinig piëteitsvol. De familie zou die geschonken werken dan nog liever terug hebben, zeker als ze niet van voldoende kunstwaarde zouden zijn. De Wilde wees de aantijgingen in een brief aan de burgemeester resoluut van de hand.⁹⁶ Volgens hem zou het tonen van het hele bezit 'strijdig zijn met de taak die ons museum heeft nl. opvoeden tot kwaliteitsgevoel, tot esthetische onderscheidingsvermogen'. Het museum zou zich zelfs hiermee landelijk belachelijk maken. De Wilde bleef bij zijn opstelling en ontdaan schreef Van Abbe in het vervolg geen schilderijen meer uit zijn privébezit voor tentoonstellingen te willen afstaan.⁹⁷ Misschien is de verwijdering tussen De Wilde en Van Abbe wel aan te merken als een voorbeeld van de afstandelijkheid tussen musea en verzamelaars waarop Smithuijsen in de publicatie *Bondgenoten en tegenpolen?* doelde. Musea zouden na de oorlog minder afhankelijk van particulieren worden als gevolg van ruimere budgetten. Voor die relatie met Van Abbe en Selderbeek zou die opvatting nog kunnen opgaan, maar in de relatie met andere verzamelaars zoals Dotremont, Peijnenburg en Regnault was er geen sprake van enige afstandelijkheid.

⁹⁴ Steenbergen (2002), p. 368.

⁹⁵ Brief J. van Abbe aan E. de Wilde, 10 februari 1954. Secretariearchief gemeente Eindhoven 1934-1969, inv.nr. 01761: Stedelijk Van Abbemuseum. Oprichting museum, schenking geldbedrag etc. 1933-1954.

⁹⁶ Brief van E. de Wilde aan H. Kolfschoten, 31 maart 1954. Secretariearchief Gemeente Eindhoven 1934-1969, inv.nr. 01761.

⁹⁷ Brief van J. van Abbe aan E. de Wilde, 2 maart 1954. Secretariearchief Gemeente Eindhoven 1934-1969, inv.nr. 01761.

2.6 Samenvatting

Toen De Wilde in 1946 als directeur aantrad, was hij nog jong en voor het museum een nog vrijwel onbeschreven blad. In het begin stond zijn koers nog niet direct vast en maakte die een nogal zwalkende indruk: wel of geen oude kunst opnemen in de collectie. Uiteindelijk koos De Wilde duidelijk voor moderne kunst. Die koers en de daaruit voortkomende aankoopvoorstellen leidden regelmatig tot discussies in de Commissie van Toezicht en tot felle kritiek in de plaatselijke pers. Meestal ontving hij wel inhoudelijke bijval van de Commissie van Advies, vooral van Hammacher en Jaffé. De Wilde wist een belangwekkende ‘basiscollectie’ met een aantal meesterstukken van o.a. Picasso, Braque en Chagall bijeen te brengen en verwierf tevens werk van generatiegenoten.

Met particuliere verzamelaars zoals belangrijke bruikleengevers Regnault, Peijnenburg en Dotremont onderhield De Wilde veel contact. Met Regnault die het museum voorzag van tijdelijke en langdurige bruiklenen, wisselde hij bovendien ervaringen uit over moderne kunst en zijn problemen om die aanvaard te krijgen bij de Commissie van Toezicht. Verder bemiddelde Regnault bij exposities en bracht hem in contact met kunstenaars. Peijnenburg vervulde naast zijn functie als toezichthouder ook nog andere rollen. Zo fungeerde hij als gesprekspartner, rondleider, voorfinancierder, bruikleengever en schenker. Hij kan als een belangrijke steun voor De Wilde worden gezien. Aan Dotremont wijdde De Wilde twee tentoonstellingen, in 1956 en 1960. Tijdens deze laatste expositie werd alleen moderne, abstracte kunst van na de Tweede Wereldoorlog getoond. Dotremonts verzameling kon gezien worden als een voorbeeld voor het museum. Met commissielid, verzamelaar en oud-studiegenoot Cammelbeeck onderhield De Wilde hartelijke contacten.

Met Selderbeek en de familie Van Abbe raakten de verhoudingen echter verstoord. De bruiklenen van Selderbeek werden geretourneerd. De Wilde nam wel heel duidelijk afstand van zijn voorganger met zijn uitspraak dat hij bijna twee derde deel van de collectie wilde verkopen. Het lijkt er daarmee op dat De Wilde wat zijn voorganger aan aankopen en schenkingen had opgebouwd, weer ongedaan wilde maken. Zoiets kan in het algemeen tot angst onder verzamelaars leiden dat na een directeurswisseling hun schenking verkocht zou kunnen worden. Zover kwam het niet, het bleef bij een aankondiging.

3 Jean Leering: verzamelaars als mede- en tegenstanders

Als nieuwe museumdirecteur werd per 1 april 1964 J. (Jean) Leering (1934-2005) benoemd, een bouwkundig ingenieur uit Delft, iemand die ‘door zijn studie had leren kijken én leren samenwerken’.⁹⁸ En weer koos men voor iemand zonder veel kunsthistorische bagage, ook al organiseerde hij tijdens zijn studententijd tentoonstellingen en beschikte hij over goede referenties.⁹⁹ Leering zou de draad van zijn voorganger De Wilde oppakken en zich gaan concentreren op de nieuwste ontwikkelingen in de kunst (‘nieuwe tendensen’). Hij zou daarbij nogal wat tegenwerking ondervinden vanuit de museumcommissies. Maar net als De Wilde zou er ook steun komen van enkele verzamelaars van wie hij vernieuwend werk uit hun verzamelingen tentoon zou stellen. Als gevolg van maatschappelijke veranderingen zou Leering tijdens zijn directoraat steeds meer aandacht krijgen voor de betekenis van beeldende kunst bij bewustwordingsprocessen in de samenleving, zoals het vormgeven van de eigen woon- en leefomgeving. Daarbij zou hij zich voor een probleem gesteld zien wat hij aan individuele uitingen van kunstenaars nog wel en wat hij niet meer in een museumcollectie zou behoren op te opnemen. Zijn uiteindelijke keuze zou tot een felle discussie leiden met een van de verzamelaars met wie hij steeds een goede verstandhouding had gehad.

De volgende vragen komen in dit hoofdstuk aan de orde. Tot welke reacties leidde de visie van Leering op de nieuwe kunststromingen binnen de museumcommissies en in het bijzonder van de verzamelaars daarbinnen? Welke rol speelden verzamelaars bij de introductie van die kunstvormen en hoe wist hij de steun van verzamelaars voor zijn ideeën in te zetten? Hoe werd er door verzamelaars gereageerd op de omslag in Leerings denken over kunst als middel tot maatschappelijke bewustwording? Waren verzamelaars bereid om het museum te voorzien van langdurige bruiklenen en schenkingen?

3.1 De Museumcommissies

Bij het aantreden van Leering bestond de Commissie van Toezicht uit wethouder Theo van Eupen als voorzitter, twee gemeenteraadsleden: verzamelaar George Cammelbeeck en J.D. (Jan) van der Harten (1918-1998) en twee leden op voordracht van de Eindhovense Museumkring: Johan Peijnenburg en J.A.M. Smelt. De Commissie van Advies werd gevormd door wethouder Van Eupen, eveneens als voorzitter, en door kunstcriticus Cees Doelman en

⁹⁸ Uitspraak van Paul Kempers, biograaf van Jean Leering, tijdens zijn lezing op 9 september 2018 in het Van Abbemuseum over zijn boek *‘Het gaat om heel eenvoudige dingen’*. *Leering en de kunst*.

⁹⁹ Pinget (2005), p. 220.

hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam Hans Jaffé. Omdat de directeur van het Kröller-Müller Museum Bram Hammacher als commissielid was terugtreden, bestond er op dat moment een vacature. Als secretaris van beide commissies trad de directeur van het Van Abbemuseum op.

Binnen de Commissies van Toezicht wisselde de samenstelling regelmatig, vooral binnen de gemeentelijke vertegenwoordiging als gevolg van de vierjaarlijkse gemeenteraadsverkiezingen. Tijdens het directoraat van Leering namen in 1968 twee toonaangevende commissieleden en verzamelaars Cammelbeeck en Peijnenburg afscheid.

De vacature van Hammacher in de Commissie van Advies werd in 1964 ingevuld door de nieuwe directeur van het Kröller-Müller Museum R.W.D. (Rudi) Oxenaar (1925-2005). Na het overlijden van Doelman in 1972 werd zijn plaats ingenomen door conservator van het Haags Gemeentemuseum W.A. (Wim) Beeren (1928-2000). De voorzitter van de Commissie van Toezicht was tevens voorzitter van deze commissie, achtereenvolgens werd die functie bekleed door Van Eupen, G.E.G. (Gerard) van der Kruijs (1930-1989), Van der Harten, C.H.J.H.J. (Corrie) de Vries – van Haaften (1909-1985) en A.A.C.M. (Ton) Leenders (1933-2019).

3.2 Collectiebeleid

De Wilde had een collectie opgebouwd met kunstwerken uit de Westerse kunst van het begin van de twintigste eeuw op het gebied van het kubisme, het expressionisme, de Stijl en het Neo-Plasticisme die als topwerken uit die periode kunnen worden beschouwd. Het was een min of meer afgerond geheel en net als De Wilde beschouwde Leering dit als ‘de basiscollectie’. Daarnaast had De Wilde hedendaagse kunst verzameld van de schilders Jean Bazaine en Roger Bissière (lyrisch-figuratieve stroming), schilderijen van de Cobra-groep (abstract-expressionisme), objecten van Jean Dubuffet en Antoni Tàpies (materie-schilderkunst) en werk van Joan Miró en Max Ernst (surrealistische tendensen). Het was nu aan Leering als nieuwe directeur om te bepalen hoe hij de collectie verder wilde uitbouwen.

Ruim twee weken na zijn indiensttreding, tijdens een vergadering van de Commissie van Toezicht op 17 april 1964, zette Leering al direct zijn museumbeleid uiteen, met veel aandacht voor het aankoopbeleid.¹⁰⁰ Hij wilde de ‘geslotenheid van de collectie naar nieuwe bereiken openbreken’ met richtingen van hedendaagse kunst, die nog niet in de collectie

¹⁰⁰ Commissie van Toezicht, *Notulen van de vergadering van 17 april 1964*. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 230: Commissie van Toezicht en Advies, 1961-1970, Notulen.

voorkwamen, zo keek hij twee jaar later op zijn beleidsvoornemens terug.¹⁰¹ Ook de overgang tussen de basiscollectie en de verzameling contemporaine kunst behoefde verdere aanvulling, maar wel in samenhang en ter verduidelijking van de eigentijdse kunst. Wat betreft die hedendaagse kunst opteerde hij voor een uitbreiding op het vlak van de geometrische abstracte kunst en van ‘nouvelles tendances’, waaronder Zero, Nul en de Nieuwe Realisten (later door hem aangeduid als het Nouveau Réalisme). Als ‘grondgedachte’ konden de commissies met zijn visie instemmen.¹⁰²

Maar in oktober van dat jaar toen nogmaals over zijn beleidsvoornemens werd gesproken, bleek er binnen de Commissies van Advies geen grote eensgezindheid meer te bestaan over de ‘nouvelles tendances’. Cees Doelman zag liever dat er bij de ‘nouvelles tendances’ ook aandacht uitging naar aan de Nouvelle Figuration., terwijl Leering juist opteerde voor het Nouveau Réalisme. Jaffé pleitte niet voor een bepaalde stroming, maar benadrukte het belang van de veelzijdigheid van een collectie en Oxenaar wenste vooral een goed onderscheid tussen de verschillende stromingen binnen de term ‘nouvelles tendances’.¹⁰³ Tijdens diezelfde vergadering bleek er ook verdeeldheid te bestaan over Leerings eerste aankoopvoorstellen, vooral over een pakket van zeven kunstwerken, van Yves Klein, Heinz Mack, Piero Manzoni, Jan Schoonhoven, Otto Piene en Günther Uecker, vertegenwoordigers van de Zero-groep en de Nul-beweging. Met nogal wat moeite ging de commissie toch met het voorstel akkoord. Maar het werd wel duidelijk dat er binnen de commissies tegenstellingen bestonden. Tot het omstreden aankooppakket behoorde ook het werk *Achrome* (1958) van Manzoni, dat meubelontwerper M. (Martin) Visser (1922-2009) en zijn vrouw M. (Mia) Visser - van der Hoek (1931-1977) aan Leering te koop hadden aangeboden. De prijs ervan, fl. 4.500,-, hoefde op zich geen reden voor de ontstane commotie binnen de commissie te zijn, want het aankoopbedrag voor werk van die kunstenaar was niet aan de hoge kant. Dit sluit aan bij uitlatingen van Visser zelf dat het handelen hem niet ging om winstbejag, maar dat verkoop hem in staat stelde tot nieuwe aankopen.¹⁰⁴ Hij noemde dat zelf ‘scharrelen met kunst’.¹⁰⁵

¹⁰¹ Jean Leering, ‘stedelijk van abbe-museum’, *Museumjournaal*, 11 (1966) 9/10, p. 283.

¹⁰² Commissies van Toezicht en Advies, *Notulen van de vergadering van 17 april 1964*, p. 3. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 230: Commissie van Toezicht en Advies, 1961-1970, Notulen.

¹⁰³ Commissies van Toezicht en Advies, *Notulen van de vergadering van 23 oktober 1964*, p. 3. VAM Beheersarchief, RHCe A-11104, inv.nr. 230.

¹⁰⁴ L. Leering-Van Moorsel, ‘de collectie martin en mia visser, een interview met de heer en mevrouw visser, kunstverzamelaars te bergeyk’, *Museumjournaal*, 13 (1968), 2, p. 67.

¹⁰⁵ J.P. Bresser, ‘Kunstverzamelaar Martin Visser’, *Eindhovens Dagblad*, 5 april 1968.

Een tweede confrontatie tussen Leering en de Commissies van Toezicht en Advies deed zich in mei 1966 voor naar aanleiding van de solotentoonstelling van Christo. Het idee voor die expositie was afkomstig van de hiervoor genoemde Martin Visser.¹⁰⁶ Deze was diep onder de indruk geraakt van de vernieuwende kunst van Christo met zijn opgestapelde olievaten en *Empaquetages* (ingepakte voorwerpen).¹⁰⁷ Visser had die objecten gezien op exposities bij Galerie Schmela in Düsseldorf en had ook werk van Christo aangekocht. Hij wees Leering, met wie hij vriendschappelijke contacten onderhield, op het werk van Christo en suggereerde hem om een expositie aan dat werk te wijden. Dat voorstel nam Leering graag over want hij vond de objecten passen binnen de gewenste aandacht voor de ‘nouvelles tendances’. Het werd een opzienbarende tentoonstelling.¹⁰⁸ Vanuit New York liet Christo een paar *Store Fronts* (winkelpuizen die met witte doeken waren afgedekt) overkomen. Ook werd een berkenboom uit Vissers tuin in folie en doeken ingepakt en het museum binnengesleept. Het laat zich raden: de kritiek in de pers was niet mals. Er werden vooral veel vraagtekens geplaatst bij het kunstgehalte van de tentoongestelde werken.¹⁰⁹

Op 6 mei 1966, één dag na de tentoonstellingsopening, vergaderden de beide commissies gezamenlijk.¹¹⁰ De reacties op de expositie waren reden genoeg om Leering ter verantwoording te roepen. Vastberaden, maar ook wel geïrriteerd, verdedigde hij zijn keuze om een expositie aan Christo te wijden. Volgens hem gold deze kunstenaar als een markante vertegenwoordiger van het Nouveau Réalisme, een interessante en inspirerende Europese kunststroming die binnen het museum getoond moest worden.¹¹¹ In de Commissie van Advies liepen de meningen hierover echter sterk uiteen. Zo vroeg voorzitter Van der Kruijs zich af of een dergelijke tentoonstelling wel in een gemeentelijke museum getoond kon worden.¹¹² Er werd zelfs ingebracht dat Leering voortaan maar eerst moest overleggen over de te houden exposities. Het moet voor hem welhaast gevoeld hebben alsof hij onder curatele zou worden gesteld. Maar zover kwam het niet.

¹⁰⁶ Het was niet het eerste contact tussen Visser en het museum, want Visser had van De Wilde van 1956 tot 1960 zijn Cobra-collectie in het museumdepot mogen onderbrengen.

¹⁰⁷ Martin Visser, *verzamelaar, ontwerper, vrije geest*, zaalboekje Maastricht (Bonnefantenmuseum) 2012, p. 8.

¹⁰⁸ Christo, tentoonstelling Van Abbemuseum, 06.05.1966-05.06.1966.

¹⁰⁹ Anoniem en zonder titel, *Eindhovens Dagblad*, 5 mei 1966. VAM Tentoonstellingsarchief 1936-heden, inv.nr. 166, doos 35.

¹¹⁰ Commissies van Toezicht en Advies, *Notulen van de vergadering van 6 mei 1966*. VAM Beheersarchief, RHCE A-11104, inv.nr. 230: Commissie van Toezicht en Advies, 1961-1970, Notulen.

¹¹¹ Christo werd gerekend tot de stroming van het Nouveau Réalisme, ook al zou hij dat zelf later ontkennen. Zie de brief van Christo aan Chr. Berndes (conservator), 29 juli 2008, VAM Collectiearchief 1936-heden, inv.nr. 62.

¹¹² Commissies van Toezicht en Advies, *Notulen van de vergadering van 6 mei 1966*, p. 2. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 230: Commissie van Toezicht en Advies, 1961-1970, Notulen.

Binnen de Commissie van Toezicht namen Cammelbeeck en Smelt het voor Leering op. Over de zienswijze van commissielid Peijnenburg die tijdens deze vergadering ook aanwezig was, werd in het commissieverslag niets opgetekend, noch in positieve en noch in negatieve zin. Het lijkt er daarmee op dat hij zich op de vlakte hield. Als hij het voor Leering opgenomen had, zou de secretaris van de commissie, in dit geval Leering zelf, hiervan in het verslag wel een aantekening hebben gemaakt. Omdat er tussen hem en Leering intensieve contacten bestonden, zelfs in familieverband, zou je wellicht mogen aannemen dat Peijnenburg zich in de commissie welgezend zou hebben opgesteld. Kunsthistorica Wies van Moorsel (1935), de weduwe van Jean Leering, herinnert zich Peijnenburg als een hartelijke, heel benaderbare man, die haar en de kinderen vaak mee vroeg als haar man iets te bespreken had.¹¹³ Dat gaf, volgens haar, meteen een ontspannen sfeer. De gesprekken gingen o.a. over aankoopvoorstellen. ‘Het ging er altijd om dat hij [Jean] Johan ergens van wilde overtuigen. Ik denk dat Johan zijn argumenten overwoog en daarop zijn tactiek bepaalde’, aldus Van Moorsel. Dat betekende dus nog niet dat hij Leering zonder meer steunde in zijn plannen. Peijnenburg was weliswaar meegegroeid met de ontwikkelingen in de kunst zoals de Cobra-groep, maar mogelijk waren voor hem de meest recente kunstuitingen toch iets te extreem. In die richting heeft Peijnenburg zelf ook niets verzameld.

Tijdens diezelfde vergadering in mei 1966 werd in de commissies ook afhoudend gereageerd op toekomstige aankoopvoorstellen van andere kunstenaars van het Nouveau Réalisme zoals Arman, Martial Raysse, Jean Tinguely en anderen. En weer ging Cammelbeeck achter Leering staan, omdat hij vond dat de mening van de directeur hierin zwaar moest wegen. Volgens Van Moorsel zouden er zonder Cammelbeeck heel veel brokken zijn gemaakt: ‘hij was de grote steun en toeverlaat in de commissie’.¹¹⁴ Uiteindelijk ging de commissie in 1968 toch akkoord met de aankoop van de voorgestelde werken van deze kunstenaars.

De kritiek van buiten op de ‘nieuwlichters’ in de kunst verstomde echter niet. In die tijd waren er in Nederland nog maar weinig verzamelaars met die actuele kunst bezig, behalve Martin en Mia Visser, Geert van Beijeren (1933-2005) en Adriaan van Ravesteijn (1938-2015), beiden van galerie Art & Project te Amsterdam, en directeur van een marktonderzoeksbureau Frits Becht (1930-2006) en zijn vrouw Agnes Becht nog eens tien tot vijftien mensen, zo schat Debbaut in een voor het onderhavige onderzoek gehouden

¹¹³ Mailwisseling met W. van Moorsel op 23 september 2018.

¹¹⁴ Idem.

interview.¹¹⁵ In 1968 organiseerde Leering een tentoonstelling met vernieuwende kunstwerken uit particuliere verzamelingen. Voor die expositie deed hij een beroep op verzamelaars Frits en Agnes Becht, Hubert (1919-2015) en Marie-Thérèse Peeters uit Brugge, en Martin en Mia Visser, en Geertjan Visser (1931-2010). Hun verzamelingen waren weliswaar onderling nogal verschillend, maar vulden elkaar zodanig aan dat zij volgens Leering een ‘sterk en alomvattend beeld van de huidige kunststromingen’ konden tonen.¹¹⁶ De titel van de expositie *‘Three Blind Mice’* was ontleend aan een aftelrijmpje.¹¹⁷ Het gebruik van die titel werd in de catalogus niet verder uitgelegd. Misschien wilde Leering met die titel juist het tegendeel aangeven: dat het ging om werk uit drie verzamelingen van bepaald geen grijze muizen die zeker niet blind waren voor nieuwe ontwikkelingen.¹¹⁸ In die drie verzamelingen speelde het ‘avontuurlijke aspect van vroegtijdig willen herkennen van kwaliteit een belangrijke rol’, zo schreef Leering in de catalogus. Met die expositie liet Leering duidelijk zien dat hij niet alleen stond in zijn keuze voor nieuwe richtingen in de kunst en dat ook particuliere verzamelaars hierin waren geïnteresseerd. In het voorwoord in de catalogus sprak Jean Leering van een ‘geestverwantschap’ tussen verzamelaar en museumman: ‘beiden zoeken naar bevestiging van hun veronderstelde juiste keuze bij de ander. [...] Die geestverwantschap maakt ook dat de museum-man zich bij zijn werk, dat zozeer aan de openbare kritiek blootstaat, begrepen en gesteund weet door de binnen het bereik van het museum aanwezige collectioneers. Daar ontvangt hij veelal de meest waardevolle kritiek op zijn activiteiten.’¹¹⁹ Met deze opmerkingen in de catalogus pareerde hij op voorhand de heftige reacties die deze expositie in de media teweeg zouden brengen.

In augustus 1966 kwam de Commissie van Toezicht met een algemene beleidsnota met Leering als penvoerder waarin ze onder meer stelde dat het aankoopbeleid, mede gelet op het beschikbare budget, in de eerste plaats gericht moest zijn op eigentijdse kunst.¹²⁰ Verder wilde zij ook nog aandacht besteden aan de verbinding tussen de ‘basiscolectie’ en de collectie hedendaagse kunst. De commissie dacht daarbij aan werk van grote namen als Kurt Schwitters, Max Ernst, Mark Tobey, Francis Bacon, Mark Rothko, Jasper Johns en Lucio

¹¹⁵ Interview met Debbaut op 15 januari 2019.

¹¹⁶ J. Leering en J. v.d. Walle (St. Pietersabdij te Gent), ‘Ten Geleide’, in: *‘Three Blind Mice’*. *De collecties van Visser, Peeters en Becht*, ten.cat. Eindhoven/Gent (Van Abbemuseum en St. Pietersabdij) 1968, p. 3.

¹¹⁷ Pinget (2005), p. 241. Het rijmpje luidde als volgt: ‘Three blind mice. Three blind mice. See how they run. See how they run. They all ran after the farmer’s wife. Who cut off their tails with a carving knife. Did you ever see such a thing in your life. As three blind mice.’

¹¹⁸ Zie ook Paula Felman Sankoff, ‘Martin en Mia Visser: Made in Bergeijk’, in: *Martin Visser, verzamelaar, ontwerper, vrije geest* (Maastricht 2012), p. 27.

¹¹⁹ J. Leering en J. v.d. Walle (1968), p. 3.

¹²⁰ Commissie van Toezicht, *Concept-nota aankoopbeleid*, augustus 1966. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHC A-11104, inv.nr. 237: Commissie van Toezicht, 1964-1968 Nota’s.

Fontana. Omdat de totale uitgaven de jaarlijkse middelen zouden overstijgen, werd er gepleit voor de vorming van een apart koopfonds voor die aankopen.

Leering beschikte hiermee weliswaar over een ambitieus aankoopprogramma, maar de gemeente kwam niet over de brug met extra middelen voor een dergelijk fonds. Om toch extra inkomsten te genereren kwam de directeur met een plan om werken die niet meer in het museumbeleid pasten, te verkopen. Met dat plan kon ook het nijpende ruimtegebrek in het depot worden aangepakt. Leering had zelfs al een lijst opgesteld van zevenentwintig werken ‘die buiten het verzamelgebied vallen, maar anderzijds in het inactieve gebied tot de meest [financieel] waardevolle stukken horen’, met daarbij negen door verzamelaars in het verleden geschonken schilderijen.¹²¹ Daartoe hoorden onder meer schenkingen aan zijn voorgangers door verzamelaars als Elias, Schellens, Baekers en De Geus van de Heuvel. Leering sneed hiermee duidelijk een gevoelige kwestie aan die ook al eerder door zijn voorganger was aangekaart. Binnen de Commissie van Toezicht was men verdeeld over de wenselijkheid tot verkoop.¹²² Uiteindelijk werd in 1970, in navolging van het beraad van directeuren Rijksmusea waarin Oxenaar als directeur van Rijksmuseum Kröller-Müller Museum participeerde, besloten niet tot verkoop over te gaan: ‘de ene tijd zou verkopen wat de andere tijd juist interesseert’.¹²³ Voor het ruimteprobleem had men een oplossing: werken konden in bruikleen worden afgestaan, mits (nog levende) schenkers het daarmee eens zouden kunnen zijn. Daarmee zou een affaire zoals De Wilde die met de familie Van Abbe had gehad, achterwege kunnen blijven. Voor verzamelaars die een schenking zouden willen doen, was daarmee ook een duidelijke, geruststellende beleidslijn afgesproken: er worden geen geschonken kunstwerken verkocht.

Zonder speciaal aankoopfonds bleek het echter niet mogelijk prijzige werken van Kurt Schwitters, Max Ernst, Mark Tobey, Mark Rothko en Jasper Johns te verwerven; de plannen voor aankoop van Nederlandse kunst werden wel uitgevoerd. Daarnaast deden er zich ook kansen voor die Leering per se wilde aangrijpen. Zo wist hij in 1967 een belangrijke Lissitzky-collectie binnen te halen. Gelet op de beperkte middelen stelde Leering in 1968 een

¹²¹ Leering, *Interne nota verkoop uit het inactieve deel der verzameling van het Stedelijk van Abbemuseum*, 3 december 1967, p.1. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHC A-11104, inv.nr. 237: Commissie van Toezicht: 1964-1968 Nota's.

¹²² Commissies van Toezicht en Advies, *Notulen van de gecombineerde vergadering van 16 oktober 1969*, p. 2. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHC A-11104, inv.nr. 230: Commissie van Toezicht en Advies, 1961-1970 Notulen.

¹²³ Commissies van Toezicht en Advies, *Notulen van de gecombineerde vergadering van 4 mei 1970*, p. 2. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHC A-11104, inv.nr. 230.

nieuw, bijgesteld aankoopprogramma op.¹²⁴ Daarin adviseerde hij versterking van het constructivisme met de aankoop van werk van o.a. László Moholy-Nagy, van Amerikaanse kunst met Donald Judd, Ellsworth Kelly en Robert Morris, van Europese kunst met o.a. Joseph Beuys en van Nederlandse kunst. Binnen die vier aandachtsgebieden slaagde Leering er in representatieve werken aan te schaffen waaronder de installatie *Voglie vedere i miei montagne* van Beuys.

De kunstenaar Bram van Velde stond ook al enige tijd op het aankooplijstje van Leering. Ondanks zijn positie als commissielid bood Peijnenburg het museum een kunstwerk uit zijn collectie te koop aan. Tegenwoordig zou dat mogelijk als een vorm van belangenvermenging van toezichthouder en handelaar worden gezien. Blijkbaar speelde dat toen niet of niet in die mate. Leering stelde zich onafhankelijk op en koos voor een ander werk van deze kunstenaar, de gouache *Zonder titel* (1961).

In 1970 werd duidelijk dat Leering anders over kunst en de functie van het museum was gaan denken. Zo pleitte de Commissie van Toezicht, weer met Leering als haar penvoerder, in haar commentaar op een gemeentelijke Kunstnota voor bewuste en actieve participatie aan kunst- en cultuurgoederen.¹²⁵ Een dergelijke deelname was niet los te zien van de betrokkenheid in maatschappelijk verband: de deelname aan gebeurtenissen en processen in de samenleving die de vorm van de maatschappij bepalen. Dit veronderstelde volgens hem een mate van vrijheid en zelfs van een andere maatschappelijke structuur en democratie: functionele democratie met inspraak en medebeslissingsrecht. Er waren dan ook grote veranderingen nodig waarin kunst een rol zou kunnen spelen. Pingen stelt dat de deelname aan de ‘echte kunsttentoonstelling’ *documenta 4* in 1968 waaraan Leering als adviseur verbonden was, een keerpunt in zijn denken vormde.¹²⁶ Sinds die tijd zou hij de ‘sociale relevantie’ van de kunst benadrukken. Zo vond Leering dat ‘moderne kunst nog te veel lag tussen “l’art pour l’art” dat niet getuigde van de maatschappelijke kontekst en het sociaal réalisme waarin de kunst moeilijk te vinden is’.¹²⁷ Het is echter de vraag of alleen de *documenta* debet was aan zijn veranderende denkbeelden. In die tijd was de samenleving volop in beroering: in Parijs en Amsterdam speelden de studentenrevoltes, elders werd tijdens protestmarsen opgeroepen tot een herziening van de man-vrouwverhouding en klonk de roep

¹²⁴ Leering, *Schets aankoopprogramma voor de eerstkomende jaren*, 23 oktober 1968. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHC A-11104, inv.nr. 237: Commissie van Toezicht: 1964-1968 Nota's.

¹²⁵ Commissie van Toezicht, *Commentaar op de Kunstnota*, augustus/september 1970. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 231, Commissie van toezicht en advies, 1971-1975, Notulen.

¹²⁶ Pingen (2005), p. 269.

¹²⁷ J. Leering, ‘De functie van het museum’, *Museumjournaal* 15 (1970) 6, bijlage, p.10.

om inspraak op diverse terreinen. Zouden die veranderende maatschappelijke omstandigheden niet evenzeer van invloed kunnen zijn geweest op zijn gedachteontwikkelingen?

Leerings radicaliserende denkbeelden gingen steeds meer wringen met de vastgelegde museumdoelstellingen. In 1973 werkte hij zijn gedachten uit in een nota die moest leiden tot aanpassing van de Verordening op het Stedelijk van Abbe-Museum (1955).¹²⁸ De beeldende kunst zou volgens Leering een van die middelen kunnen zijn ‘waarmede identificatie- en oriëntatieprocessen in de samenleving en bij het publiek - individueel en collectief - bevorderd kunnen worden’ om vervreemding van de mens tegen te gaan. Hier lag een taak voor het museum.¹²⁹ Dat moest niet alleen producten tonen van individuele kunstenaars die hij aanduidde met uitingen van ‘individuele creativiteit’, maar het moest ook ruimte bieden aan producten en processen die op visueel gebied in de samenleving, vooral op het gebied van omgevingsvormgeving, ontstonden: ‘collectieve creativiteit’. Een museum moest dus beide gebieden verduidelijken, zo was zijn mening. Hij werkte zijn ideeën uit in (sociaal-culturele) tentoonstellingen, zoals *Bouwen '20 - '40* (1971) en de veel besproken *De Straat* (1972).

In de praktijk zag Leering zich met de videokunst van Bruce Nauman echter voor een probleem gesteld. Hij beschouwde Naumans werk waarin deze zijn lichaam als object hanteerde als een toonbeeld van individuele creativiteit.¹³⁰ Leering vroeg zich vertwijfeld af: ‘In hoeverre zijn deze, zeer integere uitingen van individuele creativiteit nog in relatie te brengen met de verschijnselen van kollektieve creativiteit?’¹³¹ Het was voor hem de vraag of dit werk (en body-art in het algemeen) nog wel in een museum voor moderne kunst paste. Hij aarzelde zelfs om werk van Nauman aan te kopen. Verzamelaar Martin Visser, die eerder door Leering zelf op het spoor van Nauman was gezet, voelde zich geroepen om zich in die discussie te mengen.¹³² Ondanks de goede verstandhouding die zij hadden, verweet hij Leering en het museum een autoritaire opstelling: ‘wij stoppen met verzamelen, we zien niets meer in de eenling’.¹³³ Visser vond het echter de taak van een museum om hedendaagse kunst te bewaren, als ‘vrijplaats voor visuele gedachten’.¹³⁴ Leering daarentegen meende dat het persoonlijk gerichte werk van een kunstenaar (het meer persoonlijk verwerken van allerlei

¹²⁸ *Werknota ter voorbereiding van een gewijzigde verordening op het Stedelijk Van Abbemuseum*, 5 juni 1973. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104 inv.nr. 238: 1970-1975, Nota's.

¹²⁹ Ibidem, p.5.

¹³⁰ Zie voor informatie over Bruce Nauman: <http://www.kunstbus.nl/kunst/bruce+nauman.html> (geraadpleegd 27 september 2018).

¹³¹ J. Leering, ‘Verantwoording’, in: *Overzichtstentoonstelling Bruce Nauman*, Eindhoven (Van Abbemuseum) 1973, p. 4.

¹³² H. Reedijk, ‘Bruce Nauman: kunst voor navelstaarders’, *Museumjournaal*, 18 (1973) 4, p. 159.

¹³³ Ibidem.

¹³⁴ Ibidem.

ervaringen) voor een door de overheid gefinancierd museum minder interessant was. Leering bleef geloven in de individuele creativiteit, maar hij twijfelde aan de algemene geldigheid (een voor hem belangrijk uitgangspunt) van Naumans werk. Hij gebruikte voor dit werk de term ‘navelstaarderij’.¹³⁵ Daarvoor zag hij geen plaats in de museumcollectie. Daar trok hij als museumdirecteur een grens. Hij kon zich overigens de andere stellingname van een particulier verzamelaar goed voorstellen.

3.3 Hulp en ondersteuning van verzamelaars

Aan het einde van zijn directoraat kreeg Leering forse kritiek te verduren van Visser vanwege zijn opstelling tegenover werk van Nauman. Maar in de vorige paragraaf kwam ook de morele steun aan de orde die hij ondervond van drie verzamelaars bij de organisatie van de expositie *Three Blind Mice*. Die bemoediging kwam toen zeker van Visser, gezien de nauwe band die er tussen hen beiden bestond, en de wederzijdse waardering voor elkaar: ‘beiden ervoeren de kritische uitwisseling van gedachten als stimulerend. Leerling vond dat een doortastend opererende verzamelaar wegen kon openen voor het traag werkende museum; Visser had bewondering voor Leering als tentoonstellingsmaker en erudiet raconteur.’¹³⁶ Zij wezen elkaar op interessante nieuwe ontwikkelingen. Leering zette Visser op het spoor van Dan Flavin, nadat Leering was teruggekeerd van een trip naar New York.¹³⁷ En hij wees Visser op Morris Louis, Joseph Beuys en Bruce Nauman; Visser op zijn beurt attendeerde Leering op het werk van Christo en de spraakmakende tentoonstellingen van galeriehouders Alfred Schmela en Konrad Fischer (beiden in Düsseldorf).¹³⁸

Maar de ommekeer in het denken van Leering aan het begin van de jaren zeventig had wel effect op de verstandhouding tussen de Vissers en Leering, zoals al bleek uit de discussie over Bruce Nauman. Volgens kunsthistoricus en Visser-specialist Paula van den Bosch ‘vervreemdden de Vissers van Leering door tentoonstellingen zoals ‘De Straat’. Daar zagen ze niets in: teveel instrumentalisering van de kunst voor sociaal-maatschappelijk doeleinden’.¹³⁹ In die tijd gingen zij in zee met het Kröller-Müller Museum voor het onderbrengen van hun collectie, vooral door de goede verstandhouding die er bestond met directeur Oxenaar. Maar volgens Van den Bosch zal het beleid van het Van Abbemuseum op

¹³⁵ Reedijk (1973), p. 159.

¹³⁶ P. Kempers, *Het gaat om heel eenvoudige dingen*, *Jean Leering en de kunst* (Amsterdam 2018), p. 101.

¹³⁷ P. Feldman Sankhoff, ‘Martin en Mia Visser: Made in Bergeijk’, in: *Martin Visser, verzamelaar, ontwerper, vrije geest* (Maastricht 2012), p. 19.

¹³⁸ Kempers (2018), p. 101.

¹³⁹ Informatie op basis van een mailwisseling met P. van den Bosch op 4 april 2019.

dat moment daartoe ook wel hebben bijgedragen. Van Moorsel, de weduwe van Leering, en destijds ook aan het museum verbonden stelt dat haar man geen deal met Martin Visser heeft overwogen over diens collectie.¹⁴⁰

3.4 Bruiklenen

In tegenstelling tot zijn beide voorgangers zou Leering geen schenkingen van verzamelaars ontvangen. Ook beschikte hij niet over langdurige bruiklenen van verzamelaars. Toch was het museum bijna een bijzondere bruikleen ten deel gevallen. Met zijn brief van 15 januari 1973 aan Leering kwam de Italiaanse graaf Giuseppe Panza di Biumo (1923-2010) uit Varese/Milaan met een wel zeer uitzonderlijk en aanlokkelijk aanbod: ‘I have in mind to do a long term loan of 100 of the best works from my collection to a museum, at the condition to exhibit them permanently in a building having inside quality similar to my house in Varese’.¹⁴¹ Vrijwel direct informeerde Leering de leden van de Commissies van Toezicht en Advies.¹⁴² Hij zag het als een ‘eervolle uitverkiezing’ dat deze ‘uitzonderlijke’ Italiaanse verzamelaar aan het Nederlandse Van Abbemuseum dacht om zijn bezit onder te brengen. Panza gaf dan wel niet aan waarom hij juist het Van Abbemuseum had uitgekozen, maar volgens Leering kwam dat door het tentoonstellingsprogramma dat zijn intense belangstelling had en waarvoor hij ook enige malen naar Eindhoven reisde en door de contacten met het museum die Panza als inspirerend ervoer. Aanvaarding van de bruikleen was volgens Leering wel gekoppeld aan het realiseren op korte termijn van een nieuwe museumvleugel, zodat de presentatie van de collectie in het oude gebouw kon plaatsvinden. Hij schreef de commissieleden dat aan de gestelde voorwaarden kon worden voldaan door iedere drie maanden vijftientig werken in wisselende samenstelling te exposeren. Leering zinspeelde zelfs al op de mogelijkheid dat ‘een langdurige bruikleen “(bij goed gedrag!)” nogal eens de inleiding is voor een schenking (vóór of na de dood van de schenker)’. Hij informeerde zelfs bij Panza of er na beëindiging van de bruikleen iets van de werken als begunstiging zou kunnen achterblijven.

Leering liet Panza weten dat de museumcommissies en hijzelf zeer ingenomen waren met het aanbod.¹⁴³ Eind februari kwam Panza met een opgave van de betreffende

¹⁴⁰ Mailwisseling met W. van Moorsel op 23 september 2018.

¹⁴¹ Brief van G. Panza aan J. Leering, 15 januari 1973. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104 inv.nr. 698 : Correspondentie J. Leering inzake langdurige Bruikleen Giuseppe Panza di Biumo.

¹⁴² Brief van J. Leering aan de leden van de Commissies van Advies en Toezicht, 29 januari 1973. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHC A-11104, inv.nr.698.

¹⁴³ Brief van J. Leering aan G. Panza, 23 februari 1973. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104 inv.nr. 698.

kunstwerken.¹⁴⁴ Het ging om belangwekkend werk van Jean Fautrier, Antoni Tàpies, Franz Kline, Mark Rothko, Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg, Roy Lichtenstein en James Rosenquist. Mocht er dan ruimte over zijn dan kon het museum nog aanvullend beschikken over werken van Dan Flavin, Robert Morris en Donald Judd. Panza specificeerde ook de bruikleenvoorwaarden: alle schilderijen moesten permanent getoond worden en mochten niet geïntegreerd worden binnen de museumcollectie, in een opstelling waarin hij zelf de hand had; het museum moest de gebruikelijke kosten voor zijn rekening nemen alsmede zijn reiskosten, vier maal per jaar en tot slot claimde hij een plaats in Commissie van Toezicht.

De collectie sloot weliswaar goed aan bij de aankopen die Leering had gedaan en een mogelijke verwerving daarvan stond zijn ideeën over het museum niet in de weg. Maar hij beseftte volgens Van Moorsel ook dat het museum niet aan Panza's voorwaarden kon voldoen, iets wat hij zeer betreurde: het museum was toen veel te klein en de vooruitzichten tot nieuwbouw waren veel te slecht/vaag.¹⁴⁵

In de loop van het jaar werden de tegenstellingen bovendien steeds duidelijker: Panza wenste vooral een geschikte ruimte met een vaste inrichting, terwijl Leering bleef vasthouden aan een dynamische, wisselende opstelling. Maar Leering werkte nog wel samen met Martin Visser aan een compromis, in de zin van een speciale expositieruimte, als een soort museumdependance, voor de rest van de bruikleen op het terrein van de Ploeg-fabriek in Bergeijk. Panza vond de gemeentelijke besluitvorming allemaal erg lang duren en ondertussen bleek hij ook nog op meerdere borden tegelijk te schaken, toen hij liet doorschemeren dat er ook andere musea geïnteresseerd waren, en enkele maanden later zelfs dat hij in onderhandeling was met een nieuw museum in Duitsland: 'where many rooms would be devoted to my collection'.¹⁴⁶ Eind 1973 trok hij zijn aanbod weer in en kwam er een einde aan een kortstondige droom. Tot het onderbrengen van een deel van Panza's collectie in Duitsland zou het ook niet komen.

3.5 Samenvatting

Al direct vanaf zijn komst als directeur koos Leering er bewust voor om de museumcollectie met aankopen uit de hedendaagse kunst 'open te breken'. Maar met zijn vooruitstrevende aankoopbeleid en zijn opzienbarende tentoonstellingen kwam Leering regelmatig in aanvaring

¹⁴⁴ Brief van G. Panza aan J. Leering, 26 februari 1973. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 698.

¹⁴⁵ Mailwisseling met W. van Moorsel op 23 september 2018.

¹⁴⁶ Brieven van G. Panza aan J. Leering van resp. 29 maart en 23 augustus 1973. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 698.

met de Commissies van Toezicht en Advies. Ondanks dat verzet wist Leering van het museum een spraakmakende instelling te maken met een groot aanzien in binnen- en buitenland. Steun voor zijn vooruitstrevende koers kwam van commissielid Cammelbeeck en van daarbuiten, in het bijzonder van verzamelaars, zoals van vriend en verzamelaar Visser. Zij hadden een goede verstandhouding, wisselden ervaringen uit en wezen elkaar op interessante ontwikkelingen. Leering wijdde een provocerende expositie aan de verzamelingen van Visser, Becht en Peeters die tot negatieve reacties in de media leidde. Hij zal zich moreel gesteund hebben gevoeld door de deelname van die verzamelaars. Het lijkt er daartegen op dat verzamelaar en commissielid Peijnenburg, ook al ging hij familiair met Leering om, zich in discussies over beleid en aankopen wat afzijdig hield, mogelijk omdat de actuele ontwikkelingen in de kunst aan hem voorbijgingen. Het aanbod van de Italiaanse verzamelaar Panza om een deel van zijn collectie langdurig in bruikleen aan het museum af te staan, kan ook als een steunbetuiging worden gezien. Echter aan diens stringente voorwaarden kon (en wilde) men niet voldoen, zodat de bruiklenen niet doorgingen.

Net als zijn voorganger De Wilde deed hij een omstreden voorstel om werk uit de collectie te verkopen waaronder een aantal schenkingen. Hij hoopte zo een aankoopfonds te kunnen vullen. Van dit voornemen zag Leering uiteindelijk af naar analogie van richtlijnen voor rijksmusea.

Halverwege zijn directoraat raakte Leering er steeds meer van overtuigd dat kunst moest bijdragen aan bewustwordingsprocessen. Zonder de ‘individuele creativiteit’ te veronachtzamen koos hij voor ‘collectieve creativiteit’. Daardoor kwam hij juist in discussie met Visser over zijn aankoopbeleid.

4 Rudi Fuchs: een verzameling verzamelende adviseurs

Leering die meende zijn denkbeelden beter elders te kunnen verwezenlijken, vertrok naar het Tropenmuseum in Amsterdam om daar directeur te worden. Hij werd op 1 februari 1975 opgevolgd door R.H. (Rudi) Fuchs (1942). Deze was afkomstig uit Eindhoven en als universitair docent werkzaam aan de Leidse universiteit waar hij kunstgeschiedenis had gestudeerd. Hij stond bekend als Rembrandtkenner, maar was ook goed op de hoogte van de ontwikkelingen in de moderne kunst, publiceerde veel en was voor het museum geen onbekende, want hij was er in 1972 al gastconservator geweest.¹⁴⁷

Tijdens het directoraat van Fuchs zou de commissiestructuur aangepast worden en ontstond er een klankbord speciaal voor de directeur, primair voor het aankoopbeleid. Het bood hem de mogelijkheid om adviseurs onder wie een aantal verzamelaars, om zich heen te vergaren die net als hij geïnteresseerd waren in nieuwe kunststromingen. De vergaderingen zouden meer het karakter krijgen van ontmoetingsplaatsen waar ervaringen met elkaar werden gedeeld. Fuchs zou voortdurend kampen met tekortschietende budgetten om zijn beleidsambities waar te kunnen maken. Desondanks zou hij het museum weten te verrijken met belangrijke kunstwerken. Vooral met zijn tentoonstellingen zou hij naam weten te maken. De openingen daarvan zouden de ideale gelegenheid aan verzamelaars bieden om met Fuchs en elkaar in contact te treden.

Vragen die in dit hoofdstuk aan bod komen zijn: In welke mate hadden verzamelaars in de commissie invloed op het te voeren collectiebeleid, wat waardeerden zij in Fuchs en wat waardeerde hij in hen en hoe uitte zich dat? Hoe werd omgegaan met de bruiklenen die verzamelaars beschikbaar stelden en kwamen er uit de contacten ook schenkingen voort?

4.1 De museumcommissies

Aan het begin van zijn directoraat was de bestuurlijke structuur van het museum nog steeds geregeld volgens het model dat in 1955 was ingevoerd, met een Commissie van Toezicht en een Commissie van Advies. De toezichthoudende commissie bestond naast wethouder Leenders als voorzitter en Fuchs als secretaris uit twee raadsleden: T.G. (Theo) Ong (1922-2007) en R. (Ruud) Nordt (1937), en uit twee leden op voordracht van de Eindhovense Museumkring: ontwerper en verzamelaar Martin Visser en vormgever en docent aan de Technische Hogeschool Eindhoven G.J. (Jan) Slothouber (1918-2007). In de Commissie van

¹⁴⁷ Fuchs wijdde zijn doctoraalscriptie aan de schilder Rembrandt. Een promotie op dit onderwerp zou niet doorgaan. Hij heeft daarna regelmatig over deze kunstenaar gepubliceerd, zoals R.H. Fuchs, *Rembrandt en Amsterdam* (Rotterdam 1968).

Advies hadden zitting conservator van het Haags Gemeentemuseum Wim Beeren, hoogleraar kunstgeschiedenis aan de Universiteit van Amsterdam Hans Jaffé en directeur van het Kröller-Müller Museum Rudi Oxaar.

De voorgangers van Fuchs hadden het soms zwaar te verduren gehad tijdens vergaderingen van de Commissies van Toezicht en Advies. Fuchs ontmoette daarentegen juist veel meer steun. Pinggen verklaart dat onder meer door de commissiesamenstelling.¹⁴⁸ Fuchs vergaarde een aantal gelijkgestemden om zich heen die op eenzelfde manier tegen de ontwikkelingen in de moderne kunst aankeken als hij. Zo was Beeren in 1973 de vervanger van de meer behoudende Doelman met wie Leering regelmatig van mening had verschild. Beeren werd in 1979 opgevolgd door R. (Rini) Dippel (1922), hoofdconservator van het Stedelijk Museum en bovendien, net als Fuchs, bestuurslid van de Stichting Ateliers 63, een postacademische kunstopleiding in Amsterdam.

In 1979 werd de museumverordening aangepast en bestond de Commissie van Toezicht voortaan uit zeven leden: de wethouder Cultuur, twee raadsleden en twee leden op voordracht van de Museumkring Eindhoven. Daarnaast werden er in 1980 twee nieuwe leden van niet-politieke signatuur geïnstalleerd: A.Th. (Annelies) Van Meel-Jansen, wetenschappelijk hoofdmedewerker aan de Rijksuniversiteit van Leiden en M. (Martijn) Sanders (1942) verzamelaar en directeur van bioscoopketen Jochem's Theater B.V. en later directeur van het Concertgebouw in Amsterdam. Sanders was door Fuchs mondeling voor deelname gepolst en hij liet daarop per brief weten dat hij zich 'zo gevraagd gaarne ter beschikking zal stellen'.¹⁴⁹

Vanwege een aanstelling als hoofdconservator bij Museum Boymans Van Beuningen nam Martin Visser in 1982 ontslag als commissielid van het museum, dat hij in zijn afscheidsbrief betitelde als 'een heerlijk museum en dat zal het altijd wel blijven'.¹⁵⁰ Als opvolger droeg Fuchs opnieuw een verzamelaar voor: Fris Becht die binnen het museum al bekend was door zijn deelname aan de expositie *Three Blind Mice*. Hij was medeoprichter van het marktonderzoeksbureau 'Intomart' en vervulde daarnaast ook een aantal maatschappelijke functies. Becht maakte ook deel uit van het netwerk van Fuchs. Zo zat hij samen met Fuchs in het bestuur van Openbaar Kunstbezit en Ateliers 63.

¹⁴⁸ Pinggen (2005), p. 384.

¹⁴⁹ Interview met M. Sanders op 6 maart 2019 en de brief van M. Sanders aan R. Fuchs, 16 november 1979. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 249: Commissie van Toezicht, Correspondentie inzake benoeming leden, 1950-1979.

¹⁵⁰ Brief van M. Visser aan R. Fuchs, 28 augustus 1982. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCE A-11105, inv.nr. 52: Commissies van Advies en Toezicht, Notulen, 1982-1983.

In de jaren 1983 en 1984 werd de museale commissiestructuur binnen het museum danig aangepast. Zo verdween de Commissie van Toezicht in het geheel, omdat ze niet meer goed paste binnen de voorgestane bestuurlijke constellatie van de gemeente Eindhoven. De Commissie van Advies bleef op zich wel bestaan, maar ging Commissie van Bijstand heten en telde minimaal vijf en maximaal zeven leden. Zij adviseerde niet langer meer aan het college maar voortaan rechtstreeks aan de directeur. Zo kreeg Fuchs de beschikking over een eigen klankbord. In die commissie werden aangesteld: Hans Locher (1938), voormalig hoofdconservator van het Gemeentemuseum Den Haag en vanaf 1980 hoogleraar moderne en hedendaagse kunstgeschiedenis in Groningen, uit de museumwereld: Rini Dippel en Rudi Oxenaar (voor beiden was het een herbenoeming) en Johannes Cladders (1924-2009), directeur Museum Abteiberg in Mönchengladbach, en de verzamelaars Martijn Sanders, Frits Becht en de Belgische ondernemer Anton Herbert (1938). Tijdelijk werd toegestaan dat de commissie daarmee uit acht leden zou bestaan. In zijn klankbord nam Fuchs dus ook een aantal verzamelaars op, en wel ‘verzamelaars die ertoe deden en die ook kunst verzamelden waarin wij als museum geïnteresseerd waren. Het waren mensen die ik goed kende en met wie ik het goed kon vinden’, zo gaf hij aan in een voor dit onderzoek gehouden interview.¹⁵¹

Er waren in Nederland maar weinig verzamelaars van de toen actuele kunststromingen, zoals Minimal Art, Conceptuele Kunst en Arte Povera, actief. Fuchs beseftte dat voor het Eindhovense museum, excentrisch gelegen in een provinciestad, een netwerk nodig was met wie je informatie en kennis kon delen over wat er gaande was in de kunstwereld. Fuchs gaf hier volgens Debbaut duidelijk vorm aan door zijn contacten met verzamelaars als Visser, Becht, Sanders en Herbert.¹⁵² Zij zaten op dezelfde artistieke lijn van Fuchs, ze waren min of meer van zijn generatie en brachten zelf een enorm netwerk, kennis, sympathie en betrokkenheid mee. Zo fungeerde de museumcommissie ook als een ontmoetingsplaats en als een denktank voor kunst.

4.2 Het collectiebeleid

Bij zijn aantreden als directeur kreeg Fuchs een nieuw uitvoeringskader mee in de vorm van een nieuwe museumverordening. Bij de behandeling daarvan had de gemeenteraad nog enige wijzigingen doorgevoerd waarmee afstand werd genomen van Leerings beleid. Zo diende het museum zich expliciet te beperken tot het terrein van kunst en vormgeving en behoorde het

¹⁵¹ Interview met R. Fuchs op 30 januari 2019.

¹⁵² Interview met J. Debbaut op 15 januari 2019.

zelf organiseren van activiteiten van sociaal-culturele aard niet langer meer tot het museale taakgebied.¹⁵³ Fuchs had hiermee geen moeite, sterker nog deze taakstelling paste helemaal bij zijn opvattingen: zijn engagement lag vooral bij de kunst, en dan speciaal bij de autonomie van de kunst. En die dient ‘te vuur en te zwaar verbreid te worden en het museum is daarvoor een instrument’, zo zou hij drie jaar na zijn aantreden in een interview belijden.¹⁵⁴ Hij distantieerde zich (en had dat in het verleden ook al gedaan) van de denkbeelden van zijn voorganger over de emancipatorische mogelijkheden van kunst bij het vormgeven van de woon- en leefomgeving.¹⁵⁵

De commissies van Toezicht en Advies reageerden meteen positief toen Fuchs eind 1975 zijn visie (‘ontwikkelingslijnen’) op de kunst en het museum in een eerste beleidsnota presenteerde.¹⁵⁶ Hij zette uiteen dat voor hem een van de eigenschappen van hedendaagse kunst is, en volgens hem de belangrijkste, dat zij radicaal is en dat het publiek geconfronteerd wordt met wat het nog niet gezien heeft, iets wat bij bezoekers tot verwarring, en soms ook tot weerstand leidt. Zo kan kunst conflicten geven, omdat zij binnen een cultuur opereert die volgens hem hangt aan vaststaande artistieke en esthetische normen en waarden, en veranderingen probeert tegen te houden. Als primaire functie van een museum, zoals het Van Abbemuseum, zag Fuchs dan ook ‘het publiek, middels een confrontatie met moderne en hedendaagse kunst, [te] activeren tot een discussie over wat er binnen de cultuur aan het veranderen is’.¹⁵⁷ Hij doelde daarmee op een discussie die zich niet beperkt tot veranderingen in de kunst, maar ook gaat over de cultuur in het algemeen, ‘over de taaiheid van normen en waarden, over de verandering van onze cultuur’. Voor de bewustwording van veranderingen was een levend besef van het verleden nodig. De omgang met de eigen collectie zou daartoe de mogelijkheid scheppen, aldus Fuchs, als ‘een contrapunt waartegen veranderingen kunnen worden toegelicht’.¹⁵⁸

Maar op het terrein van die collectie was inmiddels wel een achterstand ontstaan, zo stelde hij ook in de beleidsnota van 1975 vast. Zonder echter namen van kunstenaars te noemen vond Fuchs dat van sommigen eerder verzameld had moeten worden. Daarvoor was alsnog een inhaalactie nodig, maar dan moesten de gestegen prijzen wel voor lief worden

¹⁵³ Gemeente Eindhoven, *Gemeentebld van Eindhoven*, nr. 96, uitgegeven op 10 december 1974, p. 233.

¹⁵⁴ P. Peters, ‘Rudi Fuchs en zijn omstreken museum’. “In de kunst gaat het om partijdigheid. Je bent vóór iets of tegen iets”, *De Tijd*, 27 oktober 1978. VAM Persoonsarchief Fuchs.

¹⁵⁵ R. Fuchs, ‘Wat Leering beweert is onaanvaardbaar’, *Hollands Diep*, 17 januari 1976. VAM Persoonsarchief Fuchs.

¹⁵⁶ R. Fuchs, *Beleidsnota 1975*. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 690: Ontwikkeling van het museum.

¹⁵⁷ Ibidem, p.1.

¹⁵⁸ Ibidem, p.2.

genomen. Die actie werkte hij in 1976 verder uit in een nota *Ontwerp aankoopbeleid voor de komende jaren* waarmee hij de gemeente een soort verlanglijstje voorschotelde dat hij structureerde naar een zevental groepen.¹⁵⁹

Allereerst stelde Fuchs uitbreiding voor van de stroming van Arte Povera. Verder stond Marcel Broodthaers als aparte ‘groep’ op zijn lijstje. Ook had hij de Nieuwe Duitse kunst in het vizier, met kunstenaars als Sigmar Polke, Jörg Immendorff, A.R. Penck, Markus Lüpertz en Anselm Kiefer. Een vierde groep vormde Minimal Art. Ook al bezat het museum reeds belangrijke werken uit die stroming van onder anderen Dan Flavin, Robert Morris en Carl Andre, toch wilde Fuchs nog meer werk van die kunstenaars in de collectie opnemen. Dat gold ook voor werk van Sol LeWitt van wie het museum reeds bruiklenen bezat, afkomstig van verzamelaar Anton Herbert. Maar het museum wilde zelf ook werk van deze kunstenaar in eigendom hebben. Fuchs achtte ook versterking nodig van de categorie abstracte schilderkunst met werk van kunstenaars als Gerard Richter, Jo Baer, Alan Charlton en Robert Mangold. Verder dacht hij in dat verband aan Daniel Buren en Niele Toroni. Als zesde groep wilde hij werk aankopen van kunstenaars op het gebied van Land Art met als belangrijkste kunstenaars Jan Dibbets, Richard Long en Hamish Fulton. De laatste groep omvatte de Conceptuele Kunst met kunstenaars als Lawrence Weiner, Joseph Kosuth, Hans Haacke, Robert Barry en On Kawara.

Bij het inlopen van de gesignaleerde achterstand in de collectie was het gemeentebestuur Fuchs nog gunstig gezind. Voor de inhaalactie had hij een bedrag van fl. 300.000,- nodig. Hij had daarvoor inmiddels ook al een aantal opties op kunstwerken genomen, ervan uitgaande dat de gemeente wel met een extra krediet over de brug zou komen. En inderdaad, medio 1977 stelde de gemeenteraad de gevraagde financiën beschikbaar, maar het bedrag moest wel in tien jaar terugbetaald worden. Ook al kwam de gemeente dus niet met extra middelen over de brug, was Fuchs toch ingenomen met dat besluit, want hij kon van start gaan met zijn inhaalaankopen.

Op 7 augustus 1979 schreef Fuchs een brandbrief aan het college waarin hij erop wees dat het aankoopbudget (chronisch) te laag was vanwege de sterk gestegen prijzen op de kunstmarkt, zelfs van werk van nog jonge kunstenaars.¹⁶⁰ Naast een inflatiecorrectie was nooit rekening gehouden met die verhoging. Fuchs liet het college ook weten dat hij

¹⁵⁹ R. Fuchs, *Ontwerp aankoopbeleid 1976 voor de komende jaren*, bijlage bij notulen Commissie van Toezicht en Advies, 24 november 1976. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104 inv.nr. 234: Notulen, 1976-1979.

¹⁶⁰ Brief van R. Fuchs aan het college van b&w, 7 augustus 1979. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 246: Correspondentie 1977-1979.

bevriende kunstenaars had gevraagd om alvast werk aan het museum af te staan. Er was inmiddels voor een bedrag van fl. 483.000,- aan onbetaald werk in het museumdepot opgeslagen.¹⁶¹ Het college antwoordde in januari 1980 dat een structurele verhoging er niet in zat.

In die tijd nam in Nederland de werkloosheid, zeker onder jongeren, toe en dat ging niet aan de gemeente voorbij. Zij kampte bovendien met een dreigend tekort op haar begroting en moest fors bezuinigen. Het budget van het museum werd dan weliswaar niet verhoogd, maar het werd ook niet verlaagd. Een gemeentelijke bezuinigingsronde op het aankoopbudget bleef Fuchs bespaard ook al mocht hij enkele vacatures niet invullen. De zorgwekkende situatie van het museum vormde voor de Commissies van Advies en Toezicht wel aanleiding om Fuchs te vragen een nieuwe beleidsnota te schrijven. Maar omdat Fuchs wilde peilen of de commissies nog wel achter hem stonden, schreef hij hen eerst een verontruste brief. Inmiddels was gebleken dat er ook op het tentoonstellingsbudget, mede als gevolg van een ruimte-uitbreiding met een prefab-aanbouw, een flink tekort was ontstaan. De situatie werd in de commissievergadering van juli langdurig en diepgaand besproken. Opvallend was dat de commissieleden Sanders en Visser, op dat moment nog de enige verzamelaars in de commissie, zich niet of nauwelijks in die discussie mengden. Pas aan het einde van de beraadslagingen werd Fuchs nog door Sanders bijgevallen.¹⁶² Deze zei niet verbaasd te zijn over de overschrijding op het tentoonstellingsbudget, gezien de recente opening van de nieuwe museumvleugel. Verder vond hij dat er teveel werd gesproken over overschrijdingen op de aankopen, alsof men daar niks voor had teruggekregen ('het is toch geen weggegooid geld'). Hij had ook de aankopprijzen gezien; het was hem als privéverzamelaar nog nooit gelukt om tegen zulke lage prijzen aan te kopen. Deze inbreng zal Fuchs als een mooie opsteker hebben gezien. Met de ontvangen input uit de commissies ging Fuchs vervolgens snel aan de slag. Maar de beleidsnota die hij daarna voorlegde, leverde het museum weinig op: wel een aankoopfonds maar geen extra structurele middelen.

Er kwam zodoende geen oplossing voor het tekortschietende aankoopbudget. Fuchs wees er in het jaarverslag 1982 op dat er sprake was van achteruitgang van de collectie, niet eens meer van stagnatie.¹⁶³ Hij noemde dat jaar dan ook een 'onheilspellend jaar'. In de

¹⁶¹ Brief van R. Fuchs aan het college van b&w, 10 oktober 1979. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 246.

¹⁶² Commissie van Toezicht en Advies, *Notulen 2 juli 1980*, p. 7. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCE A-11105, inv.nr. 51: Notulen, 1980-1981.

¹⁶³ Commissie van Advies en Toezicht, *Jaarverslag 1982*, p. 1. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCE A-11105, inv.nr. 175: Commissie van Advies en Toezicht, Jaarverslag 1980-1987.

Knelpuntennota 1984 zette hij de financiële situatie nogmaals uiteen.¹⁶⁴ Het museum was niet langer in staat zijn in de *Beleidsnota 1975* geformuleerde taak op een kwalitatieve wijze uit te voeren. De situatie zou echter nog nijpender worden. Mede door tegenvallende bezoekersaantallen bij de jubileumtentoonstelling was in 1986 een tekort ontstaan van fl. 1.700.000,-. Het leek Fuchs niet zo te deren want daar stonden schenkingen van kunstwerken van vijftig kunstenaars tegenover met een marktwaaarde van twee miljoen gulden. Fuchs suggereerde zelfs om (niet nader gespecificeerde) werken uit de collectie te verkopen.¹⁶⁵ Eerdere directeuren hadden ook al met dat idee gespeeld. Snel werd echter vanuit het museum verklaard dat het niet de bedoeling was om zo het tekort weg te werken. Het college legde het museum een strafkorting op die de komende jaren zou gelden.

Terugkijkend in een met hem gehouden interview vindt Sanders dat Fuchs een buitengewoon goed tentoonstellingsbeleid en een even actief acquisitiebeleid hanteerde.¹⁶⁶ Hij werd dan ook vrijwel altijd door de Commissies van Toezicht en Advies en later de Commissie van Bijstand gesteund. Een keer echter, toen de commissie zich niet zo positief opstelde, nam Fuchs een aankoopvoorstel terug.¹⁶⁷ Vanwege zijn grotere kennis en ervaring had Fuchs, volgens Sanders, meer invloed op hem dan andersom. Er werd tijdens de plezierig verlopende vergaderingen veel informatie uitgewisseld ‘waar je als jonge, leergierige verzamelaar wat van opstak en die je kon betrekken bij je eigen aankoopbeslissingen’, aldus Sanders.

4.3 Bruiklenen

In de *Beleidsnota 1980* gaf Fuchs absolute prioriteit aan de opbouw van de collectie via het doen van aankopen. Er werd weliswaar dankbaar gebruik gemaakt van bruiklenen van enkele particuliere verzamelaars in Nederland en België, zoals Herbert, Sanders en Visser die Conceptuele Kunst, Minimal Art, Performance-kunst en de Nieuwe Duitse schilderkunst in hun collecties hadden opgenomen. Maar hij vond dat die bruiklenen geen werkelijke rol konden spelen in een bewust collectiebeleid. De toekomst van die werken zou altijd onzeker zijn. Toch achtte Fuchs ‘hun aanwezigheid in huis, voor zolang als het duurt, van

¹⁶⁴ R. Fuchs, *Knelpuntennota Stedelijk Van Abbemuseum 1984*, 20 september 1984. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCE A-11105, inv.nr. 32: Ontwikkeling van het Museum.

¹⁶⁵ Pinget (2005), p. 451.

¹⁶⁶ Interview met M. Sanders op 6 maart 2019.

¹⁶⁷ Sanders kan zich niet meer herinneren welk aankoopvoorstel het betrof. In de notulen is het niet terug te vinden en ook Pinget maakt er geen melding van.

groot belang'.¹⁶⁸ Het museum kon door de bruiklenen van die paar verzamelaars tentoonstellingen en collectie in een ruime context plaatsen.¹⁶⁹ Overigens beschikte het museum niet over bruiklenen van Becht. Fuchs verklaarde in het interview dat het niet nodig was geweest van hem bruiklenen af te nemen.¹⁷⁰

Het onderwerp 'langdurige bruiklenen' stond regelmatig op de commissieagenda's in de beginjaren tachtig, zelfs op de agenda van 27 januari 1982 als 'permanente bruiklenen', alsof de term bijna eeuwigheidswaarde suggereert.¹⁷¹ Uit de verslagen wordt niet duidelijk wat de directe aanleiding voor de commissies was om dit item te agenderen. In een notitie *Bruiklenen uit particuliere verzamelingen* merkte de staf op dat bruiklenen voor tijdelijke exposities niet tot problemen leiden; anders lag dat bij langdurige bruiklenen.¹⁷² Dat soort bruiklenen werd meestal aanvaard (of gevraagd) omdat de collectie - binnen het verzamelgebied - op bepaalde essentiële punten lacunes vertoonde, die moeilijk konden worden opgevuld. Bij het Van Abbemuseum betrof het dan werk van A.R. Penck, Carl Andre, Sol LeWitt, Richard Long, Marcel Broodthaers, Anselm Kiefer, Georg Baselitz. Het museum hanteerde doorgaans als uitgangspunt om twee tot drie werken van belangrijke kunstenaars te verzamelen. Maar van deze kunstenaars wilde Fuchs over meer waardevolle werken kunnen beschikken. Daarom werd dankbaar ingegaan op het aanbod van verzamelaars om werken van deze kunstenaars in langdurige bruikleen af te staan. Opvallend is de grote hoeveelheid aan bruiklenen van de Nieuwe Duitse schilderkunst.

Volgens de notitie waren verzamelaars om verschillende redenen bereid bruiklenen beschikbaar te stellen. Zo konden de werken in een ruimer verband functioneren dan die van de eigen verzameling en zo kon een breed publiek daarvan kennisnemen. Ook het museum had er baat bij om werken uit de eigen collectie in combinatie met de bruiklenen te tonen. Tot slot was er nog een praktische reden: de verzamelaars beschikten niet over geschikte en voldoende ruimte om deze vaak grote werken op te slaan.

Maar de notitie signaleerde ook knelpunten als gevolg van de sterke groei van het aantal langdurige bruiklenen. Die problemen waren deels van financiële aard, vanwege de gestegen kosten voor beheer, opslag en verzekering. Daarnaast waren er ook problemen in

¹⁶⁸ R. Fuchs, *Beleidsnota 1980*, p. 4. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCe A11105, inv.nr. 209: Ontwikkeling van het museum, *Beleidsnota 1980* en *Knelpuntennota 1984*.

¹⁶⁹ Interview met J. Debbaut op 15 januari 2019.

¹⁷⁰ Interview met R. Fuchs op 30 januari 2019.

¹⁷¹ Commissies van Advies en Toezicht, *Notulen 2 februari 1981*. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCe A-11105, inv.nr. 51: Commissie van Advies en Toezicht, *Notulen 1980-1981*.

¹⁷² Staf museum, *Notitie Bruiklenen uit particuliere verzamelingen*. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCe A-11105, inv.nr. 51: *Notulen 1980-1981*, Agenda, bijlage agendapunt 5.

verband met de staat en de duur van de bruikleen. Hierover waren geen afspraken gemaakt. De bruikleengever kon om wat voor reden dan ook de groep bruiklenen terugtrekken waardoor er in de collectie op essentiële punten een of meer gaten zouden ontstaan die niet meer in te vullen waren: soortgelijk werk was ofwel niet meer beschikbaar of te prijzig geworden. Terugtrekken van de bruiklenen zou het totaalbeeld en het functioneren van de collectie daarom grote schade kunnen berokkenen. Met het oog op die onzekere en onduidelijke situatie werd het moeilijk geacht een samenhangend collectiebeleid uit te stippelen. Er werd voorgesteld om een bruikleenovereenkomst aan een termijn van bijvoorbeeld tien tot vijftien jaar te binden, maar ‘hoe langer, hoe gunstiger dit natuurlijk is voor de duidelijkheid in het collectiebeleid’, zo werd uitgesproken.¹⁷³ Men wilde een bruikleengever wel de mogelijkheid geven zijn werk te allen tijde terug te trekken, bijvoorbeeld bij een ingrijpende beleidsverandering van het museum. Een andere mogelijkheid was de termijn van de bruikleen niet te beperken tot de duur van tien of vijftien jaren, maar tot het overlijden van de bruikleengever, met dien verstande dat het werk daarna zou worden geschonken. Er zou dan wel duidelijke regelgeving voor fiscale faciliteiten dienen te komen.

Het is opmerkelijk dat dit onderwerp in die commissienotitie werd geproblematiseerd. Fuchs had in de commissievergadering van 27 augustus 1977 namelijk het gevaar dat er gaten in de collectie zouden vallen, nog gebagatelliseerd.¹⁷⁴ De bruiklenen waren, immers, bedoeld als aanvulling of als vervanging van nog aan te kopen werken. Bovendien zat er volgens hem aan een bruikleen geen verplichting vast.

Bij de bespreking van de notitie werd serieus op het onderwerp ingegaan.¹⁷⁵ Als belangrijk probleem werd gezien dat niet vastlag hoe lang men over werken kon beschikken. Sanders bleek er voorstander van te zijn dat een bruikleen pas zou kunnen worden beëindigd bij een beleidswijziging van het museum. Hij stelde voor per bruikleen een checklist te maken, waarin de volgende afspraken per werk zouden worden vastgelegd: de duur, de verzekerde waarde, de regeling van uitleen aan derden en afspraken over restauratie. De commissie bleek ook geïnteresseerd in de verzekeringskosten van de bruiklenen. Verrassend

¹⁷³ Staf museum, *Notitie bruiklenen* (1981), p. 3.

¹⁷⁴ Commissies van Toezicht en Advies, *Notulen 23 augustus 1977*. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCE A-11104, inv.nr. 234: Commissie van Toezicht en Advies, 1976-1979 Notulen.

¹⁷⁵ Commissies van Toezicht en Advies, *Notulen 27 januari 1982*, p.3. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCE A-11105, inv.nr. 52: Commissie van Advies en Toezicht, *Notulen 1982-1983*.

genoeg bleken die kosten met een bedrag van fl. 2.867,- verwaarloosbaar klein te zijn. Er werd ook een overzicht van de bruiklenen van verzamelaars aangeleverd.¹⁷⁶

Overzicht bruiklenen verzamelaars aan Van Abbemuseum (1982)		
Bruikleengever (particuliere verzamelaars)	Aantal	Kunstenaar
A. Herbert	9	Marcel Broodthaers, Stanley Brouwn, Hanne Darboven, Jan Dibbets, Gilbert & George, Sol Lewitt (2), Richard Long en Gerard Richter
M. Sanders	4	Anselm Kiefer (3) en Markus Lüpertz
M. Sanders + M. Visser	1	Anselm Kiefer
M. Visser ¹⁷⁷	10	Georg Baselitz (2), Joseph Beuys, Stanley Brouwn (2), Donald Judd, Sol Lewitt, Anselm Kiefer, Panamarenko en A.R. Penck,
M. Visser + G. Visser	1	Anselm Kiefer
Korevaer-Visser	2	Richard Long, A.R. Penck
G. Visser	4	Georg Baselitz, Anselm Kiefer, A.R. Penck en Andy Warhol
<i>Totaal</i>	<i>31</i>	

Zowel de hoogte van het verzekeringsbedrag als het overzicht van de bruiklenen werden voor kennisgeving aangenomen. In de praktijk ging het museum voort met het aantrekken en aannemen van bruiklenen.¹⁷⁸

Een van meest karakteristieke bruiklenen was het schilderij *Wege der Weltweisheit – die Hermannschlacht* (1977) van Anselm Kiefer. Hierover zou ophef ontstaan. In 1978 wilde Fuchs zelf dit werk voor het museum kopen.¹⁷⁹ Hij had het schilderij in Kiefers atelier gezien toen die er nog aan bezig was. Fuchs was onder de indruk van de kwaliteit. Bij Michael Werner, galeriehouder in Düsseldorf, meldde hij zijn interesse. Die zou hem toen het eerste recht van koop hebben verleend. Maar door een misverstand verkocht Kiki Hahn het schilderij aan Martin Visser, toen het tijdelijk in haar galerie tentoon werd gesteld. Fuchs besprak dit met Visser die hem onmiddellijk aanbood het werk in bruikleen aan het museum af te willen staan. Hij deed verder de toezegging dat hij Fuchs voorrang zou geven als hij het

¹⁷⁶ Commissies van Advies en Toezicht, *Overzicht bruiklenen*, bijlage bij de agenda 15 februari 1982. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCE A-11105, inv.nr. 52: Commissie van Advies en Toezicht, Notulen 1982-1983. In dit overzicht zijn 6 bruiklenen van overige bruikleengevers buiten beschouwing gelaten.

¹⁷⁷ De grafiekcollectie van Visser is niet in het overzicht opgenomen.

¹⁷⁸ Blijkend uit de Jaarverslagen 1982, 1985, 1986.

¹⁷⁹ Interview met R. Fuchs op 30 januari 2019.

zou verkopen. Volgens afspraak ging het schilderij in 1979 naar het museum.¹⁸⁰ Maar in 1982 ruilde Visser het kunstwerk met Sanders tegen een schilderij van Markus Lüpertz zonder dat Fuchs vooraf over die transactie was ingelicht. Vanwege de eerder gemaakte afspraak was Fuchs hier verbolgen over wat tot een bekoeling van de relatie met Visser leidde.

Vanaf augustus 1977 was de grafiekcollectie van het verzamelaarsechtpaar Visser in bruikleen aanwezig bij het Van Abbemuseum. In februari 1985 kocht het Van Abbemuseum die verzameling voor een bedrag van fl. 53.345,-.¹⁸¹ Fuchs zei in het interview te vermoeden dat sprake was van een ‘vriendenprijs’, dus ondanks de eerdere bekoeling. Het betrof in totaal tweeënvijftig items van Joseph Beuys, Marcel Broodthaers, Jan Dibbets, Jim Dine, Richard Hamilton, Robert Indiana, Donald Judd, Ellsworth Kelly, David Lamelas, Sol Lewitt, Richard Long, Bruce Nauman, Panamarenko, Gerard Richter, Richard Tuttle en Andy Warhol.¹⁸²

4.4 In het oog springende tentoonstellingen

Fuchs richtte tot 1980 een groot aantal aansprekende exposities in van individuele kunstenaars. Daarvoor bestond waardering, ook binnen de commissies. Zo maakte Martin Visser aan het einde van de vergadering van 2 juli 1980 een opmerking over de kwaliteit van de zomertentoonstelling 1980. Hij zei dat hij nog nooit zo’n mooie verzameling bijeen had gezien.¹⁸³ Hij vond ‘het klasse’. Het was een mooi compliment voor het museum, zeker in een tijd dat het museum financieel onder druk stond. In de periode na 1980 werd Fuchs vooral bekend om zijn opzienbarende en vernieuwende thematentoonstellingen. Voorbeelden van die exposities waren *De Statua* (1983), *Uit het Noorden* (1984), *Don Giovanni* en *Het ijzeren venster* (beide in 1985) en *Regenboog* (1987). Zij blonken uit door een verrassende opzet waarbij hij kunstenaars vergeleek op houding en intentie en niet op stijl en formele uitgangspunten.

Anton en Annick Herbert waren ook zeer te spreken over de ‘indertijd meesterlijke opstellingen’ van Fuchs: ‘[Hij heeft] vanaf zijn eerste tentoonstelling van Lawrence Weiner in het Stedelijk Van Abbemuseum in het begin van 1975 tot zijn laatste tentoonstelling van Jannis Kounellis in oktober 1988 in Rivoli [Castello di Rivoli, museum bij Turijn], onze

¹⁸⁰ VAM Bruikleenarchief, dossier *Wege der Weltweisheit* (1977), inv.nr. B-23.

¹⁸¹ Dossiers Kunstwerken aankopen, Gemeentesecretariearchief, inv.nr. 1752/01753/01754.

¹⁸² Commissie van Advies, *Jaarverslag 1985*, pp. 8-12. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCE A-11105, inv.nr. 175: Commissie van Advies en Toezicht, *Jaarverslag 1980-1987*.

¹⁸³ Commissie van Advies en Toezicht, *Notulen 2 juli 1980*, p. 9. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCE A-11105, inv.nr. 51: Commissie van Advies en Toezicht, *Notulen 1980-1981*.

activiteiten gestimuleerd. Als organisator van individuele tentoonstellingen, op het juiste tijdstip en op de juiste plaats, maakte hij een zeer grote indruk op ons'.¹⁸⁴

Net als de Herberts waren Martijn en Jeannette Sanders ook trouwe bezoekers van de tentoonstellingen in het Van Abbemuseum. In een interview sprak Martijn Sanders eveneens vol lof over die exposities: 'Het zal in '76 of '77 geweest zijn toen we op een van de openingen waren. Wij gingen in die tijd voor de eigentijdse kunst eigenlijk altijd naar Eindhoven, waar Rudi Fuchs directeur was. Daar zag je de Duitsers, de conceptuelen, Joseph Kosuth, Richard Long, Gilbert & George. Dat was uniek in Nederland'.¹⁸⁵ Nederland kende in de beginjaren zeventig slechts een handvol collectioneers van hedendaagse kunst. Als beginnende verzamelaars waren voor het echtpaar Sanders de 'oudere verzamelaars' Frits Becht en Martin Visser belangrijk. '[...] heel bijzonder hoe [zij] ons een aantal jaren bij de hand hebben genomen', zo sprak Sanders tijdens het interview.¹⁸⁶ Op een van die openingen in het Van Abbemuseum kwamen zij Martin Visser tegen. Als jonge verzamelaars keken zij nogal tegen hem op en bleven tijdens een opening 'eerbiedig' op enige afstand staan. Maar Visser knoopte zelf een gesprek met hen aan en nodigde hen uit om in Bergeijk naar zijn collectie te komen kijken. Daar zag het echtpaar Sanders onder meer werk van Anselm Kiefer waarin het zelf ook bijzonder was geïnteresseerd. Samen met Visser bezochten ze die kunstenaar daarna in zijn atelier in Hornbach (Rheinland Pfalz). Visser zelf had Kiefer voor het eerst bezocht in gezelschap van Rudi Fuchs, toen het museum in 1978 een tentoonstelling van die kunstenaar voorbereidde.¹⁸⁷ Zo waren de tentoonstellingen van het Van Abbemuseum door hun aanzien uitgegroeid tot ontmoetingsplaatsen voor verzamelaars.

In 1984 stelde het museum een groepstentoonstelling samen uit de collectie van het Belgische verzamelaarsechtpaar Anton en Annick Herbert, met de titel *L'Architecte est absent*. Die titel verwees naar hun aandacht voor een geschikte en vooral anonieme tentoonstellingsruimte (dus zonder de aanwezigheid van de vaak dwingende hand van een

¹⁸⁴ K. Brams, 'De collectie van Annick en Anton Herbert', *De Witte Raaf*, nr. 58, november-december 1995. Het artikel bestaat uit twee delen. Het eerste deel is een bijgestelde versie van een tekst van Annick en Anton Herbert die opgenomen werd in aflevering 54 (1989) van het Canadese tijdschrift *Parachute* waarin ruime aandacht werd besteed aan het verzamelen van kunst door particulieren. Het tweede deel berust op zeven vragen van de kunstkriticus (en latere directeur van Jan van Eyck Academie) Koen Brams en de hoofdredacteur van *De Witte Raaf* Dirk Pijltauw over deze tekst en over de verzameling die op 26 september 1995 schriftelijk aan Annick en Anton Herbert werden gesteld. De schriftelijke antwoorden, onderverdeeld in vijf rubrieken, werd op 7 oktober 1995 ontvangen. Deze handelwijze is exemplarisch voor hun weloverwogen wijze van communiceren.

¹⁸⁵ M. van Nieuwenhuyzen, 'Goede gedachten, een interview met Martijn en Jeannette Sanders', in: *Bad Thoughts – collectie Martijn en Jeannette Sanders*, ten.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 2014, p. 19.

¹⁸⁶ Ibidem.

¹⁸⁷ Simonka de Jongh, "'Mijn eerste aankoop kostte een rijksdaalder'" (naar aanleiding van de verkoop van elf kunstwerken van Anselm Kiefer door Martin Visser aan het Kröller-Müller Museum), *Trouw*, 25 juni 1998.

architect) en naar hun voorkeur voor kunst op zich.¹⁸⁸ Het echtpaar ervoer hun omgang met hedendaagse kunst als te beperkt, te afstandelijk; door vanaf 1972 te starten met verzamelen kwam hierin verandering. Er ontstond echte betrokkenheid met kunstenaars. In de eerste periode ging hun verzamelinteresse uit naar werk van Minimal Art, conceptuele kunst en Arte Povera, waarbij ze weloverwogen en gedisciplineerd te werk gingen, een strikt programma volgend, weliswaar subjectief van aard. Aan impulsaankopen, waartoe veel andere verzamelaars zich weleens lieten verleiden, gaven zij zich niet over. Zoals zij zelf aangaven: ‘Vanaf het begin was het onze bedoeling een compromisloze collectie aan te leggen van fundamentele en essentiële werken. Dit is een langzaam proces, waarbij van bepaalde prioriteiten niet mag worden afgeweken’.

Het enige criterium van de Herberts was kwaliteit die borg stond voor de authenticiteit van hedendaagse kunst. De nadruk kwam te liggen op kunstenaars die door hun radicaliteit en hun sterke persoonlijkheid een bijdrage leverden aan de evolutie van de hedendaagse kunst: Marcel Broodthaers, Jannis Kounellis of Daniel Buren. De Herberts kozen daarmee resoluut voor kunstenaars binnen de internationale artistieke avant-garde die vragen stelden bij de traditionele definitie van een kunstwerk, het kunstenaarschap en de kunstwereld.¹⁸⁹ Dat leidde voor hen tot rigoureuze en gedurfde aankopen, zoals het ‘bezitten van een zin van Lawrence Weiner’ en het ‘kopen van een gesprek met Ian Wilson’. Binnen de internationale kunstwereld bouwden zij, naar eigen zeggen, relaties op met personen die op eenzelfde wijze te werk gingen, onder wie Rudi Fuchs en Jan Debbaut.¹⁹⁰ Vooral Fuchs nam een bijzondere plaats bij hen in. Zo was volgens Anton en Annick Herbert hun ontmoeting met Fuchs, al in 1973, medebepalend voor de richting van hun collectie.

In de loop van 1983 deed Fuchs het verzamelaarsechtpaar het voorstel een selectie van Herberts collectie tentoon te stellen in het Van Abbemuseum. In de catalogus benadrukte Fuchs de goede relatie die er jarenlang vanuit het museum al bestond met de beide collectioneers wat tot de expositie had geresulteerd. ‘Het verzamelen was hun levensinvulling’, zo schreef hij, ‘zij kopen geen kunst voor hun huis maar in functie voor hun bestaan.’¹⁹¹ De bedoeling van de expositie werd vooraf nauwkeurig bepaald: de visie van het verzamelaarsechtpaar op hedendaagse kunst in een neutrale ruimte uittesten en confronteren met een selectie baanbrekende kunstwerken van het Van Abbemuseum. De selectie en de

¹⁸⁸ R. Fuchs, ‘Voorwoord’, in: *‘L’Architecte est absent’*. Werken uit de verzameling van Anton en Annick Herbert (bijlage), ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1984, p. 3.

¹⁸⁹ Zie <https://herbertfoundation.org/nl/collection>

¹⁹⁰ Brams (1995), p. 4.

¹⁹¹ Fuchs (1984), p.3.

presentatie van de werken werd overgelaten aan Jan Debbaut (1949) die medio 1977 als conservator bij het Van Abbemuseum in dienst was getreden en die in 1982 als waarnemend directeur fungeerde tijdens Fuchs' tijdelijke afwezigheid gedurende de *documenta* 7.

Bijzonder was dat alle vijftientig kunstenaars van wie werk op de tentoonstelling werd getoond, ook in de collectie van het museum vertegenwoordigd waren.¹⁹² Debbaut was zeer te spreken over de verzameling van Annick en Anton Herbert.¹⁹³ De verzameling gaf volgens hem 'de indruk van een helder en zorgvuldig gecomponeerd oeuvre'. De corpus was een duidelijk in de tijd afgebakend geheel. Op basis van persoonlijk contact met diverse kunstenaars stelden zij ensembles van kunstwerken samen zonder de ambitie om een zo gevarieerd mogelijk overzicht te presenteren. Zij collectioneerden niet in de breedte, maar in de diepte. Oftewel zo schreef Debbaut: 'Er was geen sprake van versnippering maar van een rustige en sterk doelgerichte concentratie [...] - een bijna museale aanpak'.¹⁹⁴

Tot een expositie van Sanders' verzameling in het Van Abbemuseum, zoals bij Herbert, zou het niet komen. In 2014 verklaarde het echtpaar Sanders tijdens een interview dat het zeer terughoudend was in het tonen van hun collectie: verzamelen was voor hen een echte privéaangelegenheid: 'het verzamelen heeft te maken met ons leven, het is ons dagboek', zo lieten zij zich ontvallen.¹⁹⁵ Zij zagen hun verzameling als een *work in progress*, waarover zij in het openbaar geen verantwoording wilden afleggen. Zij omschreven hun verzamelwijze als een intuïtief proces waarbij wel over de samenhang werd nagedacht, maar niet vanuit de programmatische of op volledigheid gerichte optiek waarmee musea en sommige collega-verzamelaars hun collecties vormgaven, zoals Anton en Annick Herbert en de Italiaanse verzamelaar Giuseppe Panza di Biumo. Deze collectioneers waren volgens het echtpaar Sanders in staat puur programmatisch te verzamelen.

Eerder, in 1984, wijdde het Stedelijk Museum een expositie aan de collectie van Frits en Agnes Becht. De tentoonstellingscatalogus kwam tot stand onder verantwoordelijkheid van Fuchs. Een van de redenen voor de expositie was volgens directeur Edy De Wilde (1963-1985) 'om ook eens een particuliere verzameling aan de orde te stellen. Want het is een moeilijke zaak, dat verzamelen in Nederland, als je het vergelijkt met België en Frankrijk,

¹⁹² Op basis van een vergelijking van de deelnemende kunstenaars (tentoonstellingscatalogus *L'Architecte est absent*, p. 4) met J. Debbaut en M. Verhulst, *Van Abbemuseum. Het Collectieboek* (Eindhoven 2003).

¹⁹³ J. Debbaut, 'Zonder titel', in: Fuchs, R. (et al.), *L'Architecte est absent. Werken uit de verzameling van Annick en Anton Herbert*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1984, pp. 3-4.

¹⁹⁴ Debbaut (1984) p. 4.

¹⁹⁵ Van Nieuwenhuyzen (2014), p.15.

maar vooral met Italië en Zwitserland.¹⁹⁶ Becht vroeg zich zelfs af hoeveel mensen/kunstliefhebbers in Nederland eigenlijk verzamelden.

Mocht het idee ontstaan dat verzamelaars zich toentertijd op precies dezelfde kunstenaars concentreerden dan moet dat gedeeltelijk ontkend worden. Zo kreeg de Verzameling Becht een duidelijk ander accent dan de Collecties Sanders en Visser. Eind jaren zestig verschoof de belangstelling van het verzamelaarsechtpaar Becht namelijk naar kunst uit Engeland door tentoonstellingen als *Op losse schroeven* (1969) in Amsterdam en later *Barry Flanagan 1966-1976* (1977) in Eindhoven. Zij liepen warm voor werk van Minimal Art, Conceptuele Kunst en Land Art. Saskia Bos constateerde dat hun collectie destijds een wat Angelsaksisch karakter droeg.¹⁹⁷ In tegenstelling tot Visser en Sanders liet het echtpaar Becht de Duitse kunst liggen: zij verzamelden geen Baselitzen, Kiefers of Pencks.

4.5 Schenkingen

Schenkingen door particulieren hadden op zich ook een oplossing voor de tekortschietende middelen van de collectieopbouw kunnen geven. Maar er bestonden nauwelijks fiscale faciliteiten voor particulieren bij het afstaan van kunstwerken.¹⁹⁸ Overigens droomde Fuchs weleens van een ‘snelle en vrijgeveige sponsor die door enthousiasme aangestoken per omgaande geld overmaakt’, zeker wanneer een overheid behoedzaam opereert en daardoor langzaam te werk gaat, zo liet hij zich eens in een interview ontvallen.¹⁹⁹ Maar, zo verzuchtte hij, er zijn nauwelijks van dat soort sponsoren. Bovendien konden ze de overheid niet vervangen. Wel zag hij de mogelijkheid dat een sponsor een bepaalde aankoop voor de collectie financierde of daarbij hielp. Die hulp zou hij fantastisch vinden. De centrale overheid moest die steun vooral met fiscale prikkels stimuleren. Van verzamelaars werden tijdens Fuchs’ directoraat geen schenkingen ontvangen, wel van talrijke kunstenaars.

4.6 Samenvatting

Tijdens zijn directoraat slaagde Fuchs erin de museumcollectie te verrijken met een groot aantal belangrijke kunstwerken, ook al kampte hij voortdurende met een tekortschietend

¹⁹⁶ S. Bos, ‘Verzamelen: ‘Publiek en Privé’, Saskia Bos praat met Agnes en Frits Becht en Edy de Wilde’, in: *Collectie Becht, Beeldende kunst uit de verzameling van Agnes en Frits Becht*, ten.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum) 1984 p. 47.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ Commissies van Toezicht en Advies, *Notulen 27 augustus 1980*, p. 3. Beheersarchief VAM 1980-1989, RHCe A-11105, inv.nr. 51: Commissie van Advies en Toezicht, *Notulen 1980-1981*.

¹⁹⁹ R. Fuchs, ‘Het systeem is uniek en niet te vervangen’, *NRC-Handelsblad*, 22 mei 1981. VAM Persoonsarchief Fuchs, Map IV 1980-1983.

budget. Hij wees telkens op de prijsstijgingen op de kunstmarkt die flink afweken van de indexering van zijn budget. Het gemeentebestuur kwam het museum weliswaar tegemoet met enkele incidentele stortingen in een aankoopfonds, maar ondanks zijn waarschuwende woorden kwam er geen structurele oplossing.

In tegenstelling tot zijn voorgangers bouwde hij een goede relatie op met de Commissies van Toezicht en Advies, vanaf 1984 de Commissie van Bijstand. Aankoopvoorstellen stuiten nauwelijks nog op inhoudelijke bezwaren. De commissie telde in 1984 drie verzamelaars op acht leden: Becht, Herbert en Sanders. Hij vond het belangrijk een goed netwerk op te bouwen voor het delen van kennis en expertise. Met hen wist hij een goede verstandhouding te ontwikkelen. Er was over en weer waardering voor de inhoudelijke keuzes die ieder maakte.

De verzamelaars waren zeer te spreken over de inspirerende tentoonstellingen. Fuchs was voor hen een soort gids op het gebied van nieuwe ontwikkelingen in de kunst. De tentoonstellingsopeningen fungeerden als ontmoetingsplaats voor verzamelaars uit binnen- en buitenland waar ervaringen met elkaar gedeeld werden. Hij richtte ook een tentoonstelling in van de verzameling van Anton en Annick Herbert, omdat hij grote bewondering had voor hun verzameling en hun bijna museale verzameldiscipline.

Fuchs zocht naar middelen om de collectie op peil te houden. Verzamelaars waren bereid kunstwerken langdurig in bruikleen af te staan, vooral de familie Visser was rijkelijk aanwezig. Met die werken kon hij de eigen collectie in een goede context plaatsen. Maar voor het museum was wel onduidelijk hoelang het museum hierover kon beschikken. Bovendien deed zich het gevaar voor dat er om de bruiklenen heen werd verzameld, alsof het een vast onderdeel van de collectie zou zijn, met als gevolg dat er een gat zou ontstaan als een bruikleen werd teruggenomen. Overigens raakte de vriendschap van de kant van Fuchs met Martin Visser wat bekoeld door de perikelen rond de mislukte aankoop van *Wege der Weltweisheit* van Anselm Kiefer, maar ze werd niet verbroken. Desondanks kocht Fuchs de grafiekc collectie van Visser (reeds in bruikleen aanwezig), vermoedelijk nog wel voor een ‘vriendenprijs’.

5 Jan Debbaut: een vriend-verzamelaar als adviseur

Door het vertrek van Fuchs naar het Haags Gemeentemuseum kwam de functie van directeur vacant. Daarin werd per 1 januari 1988 de Belgische kunsthistoricus J. (Jan) Debbaut (1949) benoemd, op dat moment directeur van het Paleis voor Schone Kunsten in Brussel. Eigenlijk werd Debbaut weer naar Eindhoven teruggehaald, want hij had tot 1 februari 1986, onder Fuchs, als conservator en adjunct-directeur voor het museum gewerkt. Voordat de vacature werd opengesteld, ontving Debbaut van de gemeente een vertrouwelijke opdracht om te rapporteren over de vraag of en hoe het museum er financieel weer bovenop kon komen.²⁰⁰ Blijkbaar bestond er bij het Eindhovense gemeentebestuur veel vertrouwen in hem als museumman én manager en werden de in het verleden ontstane tekorten hem als voormalig adjunct-directeur niet op de een of andere manier aangerekend.

Net als zijn voorgangers zou hij voor zijn aankoopbeleid aanhaken bij de meest recente ontwikkelingen op kunstgebied, in zijn geval bij een nieuwe generatie kunstenaars. Debbaut wilde de commissie verversen met adviseurs die ook die nieuwe ontwikkelingen waren toegedaan. Maar hij zou er niet in slagen zijn wens optimaal in vervulling te brengen. Uiteindelijk zou hij wel één belangrijk verzamelaar aan zijn zijde blijven vinden van wie hij veel steun zou ontvangen. Met hem zou hij ook onderhandelen over de collectie van diens vader, de Collectie Tony Herbert. Het aantal bruiklenen zou toenemen tijdens zijn directoraat. Maar op het terrein van schenkingen zou het stil blijven, ook al zou hij wel een aantal promotors in de stad ertoe weten te bewegen jaarlijks geld te doneren waarmee de museumcollectie uitgebreid zou kunnen worden, een vorm van indirect schenken van kunstwerken.

In dit hoofdstuk komen vragen aan de orde als welke verzamelaars waren in het begin Debbauts adviseurs en waarom werd er van de meesten afscheid genomen. Hoe wist Debbaut voor het museum weer een gezonde financiële basis te realiseren? Op welke kunstenaars ging hij zich richten in zijn collectiebeleid, voor wat betreft actuele ontwikkelingen in de kunst en hiaten in de collectie? Welke verzamelaars sloten hierbij aan en wat betekende dit aan inhoudelijke steun en bruiklenen voor Debbaut? Hoe wist hij regionale ondernemingen zo ver te krijgen dat zij financieel wilden bijdragen aan het museum en vooral aan de collectie?

5.1 De museumcommissie

Bij het aantreden van Debbaut stond de Commissie van Bijstand hem als adviesorgaan en klankbord terzijde. Volgens de verordening bestond ze uit maximaal zeven leden. Maar ten

²⁰⁰ Interview met J. Debbaut op 15 januari 2019.

tijde van Fuchs was een uitzonderingssituatie van acht leden ontstaan die nog steeds voortduurde. De commissie bestond uit drie geledingen: de wetenschap met Hans Locher, de museumwereld met Johannes Cladders, Rini Dippel en Rudi Oxenaar, en verzamelaars met Frits Becht, Anton Herbert en Martijn Sanders. Het waren allen goede bekenden van Fuchs. Met zijn aanstelling had Debbaut dus een deel van het netwerk van Fuchs geërfd. Net als Fuchs zag hij deze contacten als een belangrijke middel om over ‘knowhow, ervaring en hulp’ te kunnen beschikken.²⁰¹

De Commissie van Bijstand had een beperkte taakstelling en adviseerde alleen over het aankoopbeleid. In de praktijk werd die taakstelling door Debbaut echter als te beperkt ervaren en daardoor als weinig bevredigend. Hij opteerde voor een adviesfunctie voor het ‘complete artistieke beleid’, omdat aankopen en tentoonstellingen nauw verweven zijn. Bovendien was de zittingstermijn onvoldoende geregeld. Zo was een benoeming niet tijdgebonden waardoor de leden eigenlijk voor het leven waren benoemd. Formeel gezien belemmerde dat de doorstroming en daarmee ook de verversing van de commissie.

In een *notitie inzake herziening van de commissie van bijstand* werd de problematiek rond het functioneren van de commissie door Debbaut aangekaart.²⁰² Dat leidde in mei 1990 tot de vaststelling door de gemeenteraad van een nieuwe verordening voor het museum. In de commissievergadering van 25 juni 1990 werd over de toekomstige samenstelling gesproken waarbij Debbaut aangaf dat hij voor de continuïteit met twee of drie leden zou willen doorgaan.²⁰³ Omdat Dippel, Locher en Oxenaar te kennen gaven hun lidmaatschap te willen beëindigen, kondigde Debbaut aan dat hij met de anderen nog een persoonlijk gesprek wilde voeren. De commissie vond het echter beter wanneer hij zelf een keuze zou maken. Volgens Debbaut had een aantal tegen hem gezegd: ‘We zijn opgegroeid [en vertrouwd] met Rudi [Fuchs] en [galerie] Art & Project, als jij je eigen mensen wilt hebben, ga dan vooral je gang’.²⁰⁴ Hij dacht dat hem de ruimte werd gegeven om andere adviseurs aan te trekken die meer op de nieuwe generatie kunstenaars waren georiënteerd. Ook al wist Debbaut nog niet precies op welke kunstenaars hij zich zou gaan richten, het was hem wel duidelijk dat hij aandacht wilde gaan schenken aan de volgende generatie die zich aandiende. En juist daar voelde hij een inhoudelijke verwijdering bij een aantal van de zittende commissieleden. Hij

²⁰¹ Interview met J. Debbaut op 15 januari 2019.

²⁰² J. Debbaut, *Notitie inzake de herziening van de commissie van bijstand*, 3 november 1989. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCe A-11105, inv.nr. 48: Commissie van Advies en Toezicht, Notulen en correspondentie, 1985-1989.

²⁰³ Commissie van Bijstand, Notulen 25 juni 1990, p. 2. VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 061132, volgnr. 160: Commissies. Commissie van Advies, 1992-1999.

²⁰⁴ Interview met J. Debbaut op 15 januari 2019.

bespeurde bij hen dat zij voor die nieuwe ontwikkelingen minder openstonden. Debbaut verkeerde in de veronderstelling dat hij destijds in goede harmonie afscheid had genomen van een aantal leden. Sanders liet zich echter in het interview ontvallen dat hij de beëindiging van zijn lidmaatschap anders heeft ervaren.²⁰⁵ Zo zou hij niet zelf het initiatief tot zijn vertrek hebben genomen, maar ontving hij tot zijn teleurstelling geen uitnodigingen meer voor commissievergaderingen. Of zo ook het lidmaatschap van Becht en Cladders eindigde, is niet verder nagegaan.

Debbaut deed vervolgens verwoede pogingen om adviseurs te vinden die ook bezig waren met de nieuwe artistieke koers en om de commissie een meer internationale samenstelling te geven. Binnen de Nederlandse museumwereld was maar een beperkt aantal mensen in die jongste generatie kunstenaars geïnteresseerd. Daartoe behoorden volgens Debbaut Karel Schampers, conservator van Museum Boijmans Van Beuningen, en Marianne Brouwers, conservator van het Kröller-Müller Museum. Beide personen meende hij niet te kunnen benaderen vanwege overlappende belangen. Ook zijn zoektocht onder buitenlandse kandidaten leverde niemand op. Een mogelijke kandidaat had de financieel directeur van een onderneming in koelinstallaties W. (Wilfried) Cooreman (1944) kunnen zijn, die aan het einde van de zeventiger jaren begonnen was met het verzamelen van kunst van die nieuwe generatie. Maar hij was volgens Debbaut op dat moment voor de commissie nog net niet ‘zwaar’ genoeg.²⁰⁶ Nu zou dat volgens hem anders zijn geweest, omdat Cooreman inmiddels meer dan dertig jaar ervaring heeft met verzamelen, over een gigantische collectie beschikt en in België ook in een aantal commissies zit.

Zo bleven er nog maar twee leden van de oude commissiesamenstelling over: verzamelaar Herbert en museumdirecteur Oxenaar (die toch bereid bleek nog aan te blijven en als voorzitter zou gaan fungeren). In 1992 trad kunstenaar J. (Jan) Dibbets (1941) tot de commissie toe en in 1995 gingen B. (Bob) Verheeke, voormalig bestuurssecretaris van Philips, en J.H. (Jan-Hein) van Abbe (1943), investeringsbankier en kleinzoon van Henri van Abbe, deelnemen. Zo slaagde Debbaut er maar heel gedeeltelijk in om de adviescommissie samen te stellen met adviseurs die vooral gericht waren op de meest recente ontwikkelingen van de kunst.

²⁰⁵ Interview met M. Sanders op 6 maart 2019. Frank Lubbers, tijdens het directoraat van Debbaut adjunct-directeur van het museum, vermoedt dat het gegaan is zoals Sanders het heeft beleefd (info ontvangen tijdens een gesprek op 2 april 2019).

²⁰⁶ Interview met J. Debbaut op 15 januari 2019.

5.2 Het collectiebeleid

Zijn voorganger had tijdens zijn directoraat ingezet op het verzamelen van kunst uit diverse eigentijdse stromingen zoals Arte Povera, Minimal Art, Landart, Abstracte Schilderkunst en Conceptuele Kunst. Ook had hij veel werk verzameld van de Nieuwe Duitse Schilderkunst en van Marcel Broodthaers. Met de museumaankopen was Fuchs weliswaar zeer voortvarend te werk gegaan, maar hij had zijn totale budget in 1986 met een bedrag van 1,7 miljoen gulden fors overschreden. Bovendien had hij werk van kunstenaars in huis gehaald met een soort koopoptie waarvan hij de ‘verplichtingen’ die opliepen tot een bedrag van fl. 384.435,-, niet bleek te kunnen nakomen.

Op verzoek van het college schreef Debbaut bij zijn aantreden als directeur een *Discussienota toekomst Van Abbemuseum*.²⁰⁷ Daarin werkte hij de eerder uitgebrachte rapportage van zijn speciale opdracht verder uit. Hij typeerde het museum als ‘een klein gespecialiseerd museum voor hedendaagse kunst met een internationale collectie van bijzonder hoogwaardige kwaliteit’. Er lag een grote uitdaging bij die museumcollectie. In navolging van zijn voorgangers wilde Debbaut op artistiek gebied de laboratoriumfunctie van het museum waarin nieuwe ontwikkelingen werden gestimuleerd en uitgetest, overeind houden. Maar door het uitblijven van structurele aanpassingen van het aankoopbudget aan de sterk gestegen kunstprijzen en vanwege de opgelegde strafkortingen was dat nog maar nauwelijks mogelijk. Er deden zich verder twee hardnekkige problemen voor: de nog niet afbetaalde kunstwerken in huis en de ontstane achterstand in de aanschaf van actuele kunst (uit de beginjaren tachtig). Het kon niet anders of er moest een structurele budgetaanpassing komen. In de nota kwam hij met een lumineuze gedachte: de oprichting van een ‘club van promotoren’ waarbij een aantal bedrijven en individuen à rato van vijf tot tien duizend gulden zouden bijdragen aan een speciaal fonds, voor onder meer kunstaankopen. Een dergelijke club bestond in Nederland nog niet.

De discussienota werd door het college goed ontvangen. Blijkbaar ging het met de gemeentefinanciën weer beter, want de nota leidde tot een sanering van de financiële situatie: de gemeente vereffende de openstaande rekeningen, werkte het negatieve saldo op het aankoopfonds weg en trok de budgetkortingen in.²⁰⁸ En het budget werd op jaarbasis verhoogd met fl. 100.000,-.

²⁰⁷ J. Debbaut, *Discussienota toekomst Van Abbemuseum 1988*, 17 mei 1988, pp. 2-3. Van Abbemuseum B-dossiers 1990-2007, CINV. 167941, volgnr. 154: Bestuurlijke opdrachten Vaststelling ondernemingsplan en beschikbaarstelling voorbereidingskrediet.

²⁰⁸ Brief aan de leden van de Commissie van Bijstand, 17 juni 1988. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCe A-11105, inv.nr. 48: Commissie van Advies en Toezicht, Notulen en correspondentie, 1985-1989.

Debbaut noemde in de discussienota geen namen van kunstenaars of van stromingen die hij aan de collectie wilde toevoegen; hij sprak enkel van een achterstand in actuele kunst. Zo bracht hij op handige wijze een scheiding aan in verantwoordelijkheden: het gemeentebestuur diende te zorgen voor de randvoorwaarden en het museum voor de invulling van het artistieke beleid. Daar kwam nog bij dat hij in een interview eind 1988 aangaf nog geen scherp beeld te hebben aan welke kunstenaars hij precies aandacht wilde schenken.²⁰⁹ Hij had meer tijd nodig om zijn denkbeelden daarover definitief vorm te geven. De collectie was voor hem daarbij wel belangrijk: ‘Je zoekt in de actuele kunstontwikkelingen aanknopingspunten bij wat je al in je verzameling hebt’.²¹⁰ Maar als die verbanden er, volgens hem, niet waren, dan moest er een nieuw ensemble worden gevormd. Als voorbeelden noemde hij interessante kunstenaars als Jan Vercruysse en Allan McCollum. Beide kunstenaars waren, ieder op hun eigen manier, bezig met fundamentele vragen over het uitgangspunt van een kunstwerk: ‘hoe [kan] men tot een vorm [...] komen die een beeldende authenticiteit in zich heeft’.²¹¹ Zo gebruikten zij heel gewone materialen voor hun ruimtelijke objecten, zoals hardboard of cement. In die tijd ontbraken duidelijk afgebakende stromingen, -ismen of zichzelf identificerende kunstenaarsgroepen.²¹² Debbaut nam bij die kunstenaars echter wel een gemeenschappelijke houding waar in hun fundamentele manier van denken over kunst. Daarop bouwde hij verder met zijn aankopen.

Als houvast bij de collectievorming onderscheidde Debbaut in beginsel drie terreinen die het museum moest bestrijken: allereerst de actuele kunst, vervolgens de generatie waarmee zijn voorganger al bezig was en ook hij zelf, en tot slot de groep daartussen, de ‘tussenindividuen’ die niet aansloten bij een bepaalde tendens of stroming, bijvoorbeeld Jenny Holzer, Tony Gragg en Christian Boltanski.²¹³

Debbaut mocht dan nog geen concreet collectieplan voor ogen hebben, dat weerhield hem er niet van om kunstwerken aan te kopen. Daarbij liet hij zich leiden door tentoonstellingen van individuele kunstenaars, zoals van de reeds gevierde kunstenaar Richard Serra, van hiervoor genoemde kunstenaars en van anderen zoals Rodney Graham, Harald Klingelhöller, Thomas Schütte, Juan Muñoz, Jean-Marc Bustamante en Niek Kemps. Het tentoonstellingsprogramma fungeerde als katalysator voor de collectievorming. De exposities

²⁰⁹ M. Rijnders, ‘In gesprek met Jan Debbaut’, *Metropolis M*, 9 (1988) 6 (januari-februari 1989), p. 65.

²¹⁰ Ibidem, p. 64.

²¹¹ Ibidem.

²¹² Museum, *Collectieplan 1997*, z.p. VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 176794, volgnr. 147: Collectiebeleid en aankoopplan 1997.

²¹³ Rijnders (1988), p. 65.

vormden voor Debbaut een stimulans de museumverzameling uit te breiden met een selectie van geëxposeerde kunstwerken. En zo werd ‘de collectie als het ware een gelijk oplopende geschiedschrijving van die activiteiten [tentoonstellingen].’²¹⁴

Debbaut koos vanaf 1989 duidelijk voor een wat jongere generatie die hoofdzakelijk ruimtelijk werk maakte. Dat viel blijkbaar op, want in de Commissie van Bijstand werd in het algemeen gewaarschuwd voor eenzijdigheid, namelijk voor een overaccentuering van beeldhouwkunst in de aankopen.²¹⁵ Debbaut begreep die bezorgdheid en vond het ook de taak van de commissie om een directeur hierop aan te spreken. Hij zag het ook niet als een vorm van beïnvloeding.²¹⁶ Hij werd zo in de gelegenheid gesteld nog eens uitleg te geven over zijn nieuwe beleid. Naar zijn mening was ‘het tijdsgewricht zo dat er op het gebied van beeldhouwkunst de meest interessante dingen gebeurden’.²¹⁷ De commissie stemde verder in met zijn toelichting.

Het is overigens moeilijk om vast te stellen of en in welke mate de commissieadviseurs i.c. de verzamelaars onder hen invloed hebben kunnen uitoefenen op de keuze voor de te verzamelen kunstenaars, bijvoorbeeld door aandacht te vragen voor een speciale kunstenaar. In verslagen zijn geen opmerkingen in die richting vastgelegd. Uit Debbauts beleid en uit zijn aankopen van werk van onder anderen Rodney Graham, Harald Klingelhöller, Thomas Schütte, Juan Muñoz, Jean-Marc Bustamante blijkt een duidelijke parallel te bestaan tussen de museumverzameling en de verzameling van Herbert. Debbaut en Herbert hadden beiden interesse in dezelfde kunstenaars. Bij onderlinge vergelijking van beide collecties in de periode van het directoraat van Debbaut kunnen maar geringe verschillen in de opbouw geconstateerd worden.²¹⁸ Zo blijkt Herbert geen werk van de Nederlandse kunstenaar Niek Kemps te bezitten, terwijl het museum over acht werken van hem beschikt, en heeft Herbert wel een werk van Oostenrijkse kunstenaar Franz West en

²¹⁴ R. Smolders, ‘Jan Debbaut: “Mijn taak is om van de Kunsthalle een museum te maken”’, *Metropolis M*, 11 (1990) 5, p. 42.

²¹⁵ Tijdens deze vergadering waren als lid aanwezig: Cladders, Herbert, Oxenaar en Sanders. Er werd niet opgetekend wie van hen die opmerking plaatste. Zie Commissie van Bijstand, *Notulen 19 mei 1989*, p. 1. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCe A-11105, inv.nr. 48: Commissie van Advies en Toezicht, Notulen en correspondentie, 1985-1989.

²¹⁶ Interview met J. Debbaut op 15 januari 2019.

²¹⁷ Commissie van Bijstand, *Notulen 19 mei 1989*, p. 2. VAM Beheersarchief 1980-1989, RHCe A-11105, inv.nr. 48.

²¹⁸ Er is een vergelijking gemaakt van de binnen de collecties van het museum en de Herbert Foundation aanwezige kunstenaars (aan de hand van *Van Abbemuseum, Het Collectieboek* (Eindhoven 2003) en de website van de Herbert Foundation).

ontbreekt dit werk in het museum.²¹⁹ Er werd binnen de commissie goed geluisterd naar elkaar, maar ieder behield zijn eigen verantwoordelijkheid.

In het *Collectiebeleid en aankoopplan 1999* werd vervolgens nog plaats ingeruimd voor kunst uit de Amerikaanse westkust.²²⁰ In september 1999 besprak Debbaut met de Commissie van Bijstand de prioriteiten in het aankoopbeleid voor de volgende jaren tot de heropening van het museum waarvoor reeds een bedrag van bijna een half miljoen euro was gereserveerd. In een korte gespreksnotitie noemde hij naast de uitbouw van de door hem gevormde clusters aan kunstwerken ook mogelijke 'aanvullingen en correcties in de bestaande collectie' zoals die gevormd was door zijn voorgangers, bijvoorbeeld in de oude collectie met werken van Jean Brusselmans en Gustaaf De Smet.²²¹ Maar hij voorzag ook het verwerven van reeds aanwezige bruiklenen, zoals het werk van Kiefer en Buren. Van die vergadering is geen verslag voorhanden, zodat niet bekend is hoe de commissie oordeelde over de ideeën van Debbaut over mogelijke uitbreidingen van de collectie.

In 1999 richtte Debbaut de tentoonstelling *Een keuze uit de verzameling Tony Herbert* in met werken van Jean Brusselmans, Constant Permeke, Gustaaf De Smet, Edgard Tytgat en Rik Wouters. De totale collectie omvatte ruim driehonderd werken van het Vlaams Expressionisme, een kunststroming die relatief weinig internationale erkenning had gekregen. Het persbericht sprak van uitzonderlijke kwaliteit van de werken.²²² De selectie uit de verzameling van Tony Herbert (1902-1959) kwam tot stand in overleg met zijn zoon Anton Herbert. Na afloop bleven er vijf werken als bruikleen achter, twee schilderijen van Permeke, één van De Smet en twee van Brusselmans. Later werd er afgesproken dat er nog eens zes schilderijen extra in bruikleen zouden worden afgestaan. Die zijn uiteindelijk niet geleverd.

In het volgende geactualiseerde aankoopplan voor 2001 werd melding gemaakt van onderhandelingen over de Collectie Tony Herbert. In dat jaar liet Debbaut aan Herbert weten

²¹⁹ Uit nader onderzoek naar de vraag wie als eerste werk van een bepaalde kunstenaar aan zijn collectie heeft toegevoegd, zou wellicht af te leiden zijn of Debbaut en Herbert op elkaars aankopen hebben ingespeeld. Dit onderzoek heeft echter niet plaatsgevonden. Aan de Herbert Foundation is op zich niet verzocht om mee te werken aan een dergelijke vergelijking. In de inleiding is aangegeven dat Herbert afzag van een interview en werd er ook geen inzage gegeven in mogelijke documenten in het archief die kunnen getuigen van de relatie tussen Herbert en het Van Abbemuseum. Het is de vraag of er bereidheid zou zijn geweest mede te werken aan die vergelijking.

²²⁰ Staf Museum, *Collectiebeleid en aankoopplan 1999 Stedelijk Van Abbemuseum*, p. 12. VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 166813, volgnr. 148: Collectiebeleid en aankoopplan 1999.

²²¹ Commissie van Bijstand, *Agenda vergadering 1 september 1999*, bijlage agendapunt 3, p. 1. VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 73948, volgnr. 161: Commissie van Bijstand 1994-1999.

²²² Museum, *Persbericht/zaaltekst bij de expositie 'Een keuze uit de verzameling Tony Herbert'*, 05.06.1999-15.08.1999. Tentoonstellingsarchief Van Abbemuseum 1936-heden.

dat hij geïnteresseerd was in de aankoop van elf werken uit de verzameling van zijn vader.²²³ Hij had vooraf met de wethouder afgestemd of hij wel met Herbert zou mogen onderhandelen vanwege de mogelijke schijn van belangenverstrengeling als adviseur en familielid. Maar wethouder Van der Spek zag hierin geen probleem, nadat hij zelf contact met Herbert had gehad. Debbaut zag de werken als een waardevolle aanvulling op de boeiende Nederlands-Belgische interbellumcollectie die door Henri van Abbe was ingebracht. Door de gunstige ligging van Eindhoven ten opzichte van België en de talrijke bezoekers die vanuit Vlaanderen het museum jaarlijks bezochten, was er een band ontstaan die Debbaut met de aankoop van de Vlaamse expressionisten nog eens wilde benadrukken. Het ging om een bijzondere verwerving, weliswaar tegen een relatief gunstige prijs, maar met zeer grote financiële gevolgen waarbij zelfs externe instanties betrokken werden. Die wilden vanuit ‘Nederlands perspectief’ (bedoeld werd vanuit de Collectie Nederland) een andere samenstelling van het pakket. Bovendien was er verschil van inzicht in de waardebepaling. Ook de financiering van het totale pakket vormde een probleem. Daarom kwam Debbaut met een nieuw, mogelijk wel haalbaar voorstel. Hij wilde de aankoop beperken tot vier schilderijen van Brusselmans en De Smet; van Permeke waren reeds voldoende werken in Nederlandse openbare verzamelingen aanwezig. Uiteindelijk moest hij aan Herbert laten weten dat de Commissie van Bijstand negatief adviseerde over de transactie en dat hij in het geheel moest afzien van de aankoop. In die vergadering was Herbert, volgens Debbaut, afwezig. Hij hoopte de schilderijen wel in langdurige bruikleen te mogen behouden. Niet alleen de verkoop ging niet door, maar ook de aanwezige bruiklenen van de Vlaamse expressionisten werden uiteindelijk beëindigd.

Debbaut kijkt in een gehouden interview met enige verwondering terug op die episode in zijn loopbaan.²²⁴ Het was de eerste keer dat de commissie een aankoopvoorstel niet overnam. Er werden inhoudelijke en financiële argumenten opgevoerd, maar mogelijk speelde er volgens hem meer op de achtergrond. Vonden de andere commissieleden de positie van Herbert binnen de commissie wellicht te dominant en werd de aankoop hem en Herbert niet gegund? Hiervoor kan hij echter geen bewijs vinden. Het afketsen van de aankoop had volgens Debbaut echter geen gevolgen voor de verstandhouding tussen hem en Herbert.

²²³ Brief van J. Debbaut aan A. Herbert, februari 2001 (zonder datum). VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 212711, volgnr. 158: Kunstwerken: Correspondentie aankoop collectie Tony Herbert, 1995-2002.

²²⁴ Interview met J. Debbaut op 15 januari 2019.

5.3 Hulp en ondersteuning van verzamelaars

De contacten met de verzamelaars in de commissie beperkten zich niet tot de commissievergaderingen. Volgens Debbaut wisselden zij in de beginperiode van zijn directoraat veel informatie uit, introduceerden elkaar bij kunstenaars, gingen samen op atelierbezoek, legden contacten voor elkaar bij galerieën en troffen elkaar regelmatig bij openingen. Steenberg, en daarin bevestigd door Smithuijsen zag dat er voor de eeuwwisseling wrijvingen optraden tussen verzamelaars en musea. Voor het Van Abbemuseum, tijdens het directoraat van Debbaut – en ook daarvoor onder Fuchs – kan die constatering niet vastgesteld worden voor de verzamelaars waarmee het museum werkte. Debbaut stelde als nieuwe directeur die contacten bijzonder op prijs en kon die ook goed gebruiken. Bovendien waardeerde hij de adviezen die hij kreeg over onderhandelingsstrategieën, financiële transacties en juridische kwesties, expertise waarover hij als kunsthistoricus niet beschikte. Hij besepte daarbij dat lid van een commissie zijn en zich tegelijkertijd op dezelfde kunstmarkt begeven, tot bijzondere situaties zou kunnen leiden. Het kwam ook wel voor dat hij net iets wilde kopen waar Sanders of Herbert ook hun oog op hadden laten vallen. Voor hen was het makkelijker kunst te verwerven, omdat zij meer te besteden hadden of betere klanten van een galerie waren. Maar in zo'n geval deden ze een stap terug en lieten het museum de koop sluiten, tenzij die uiteindelijk toch niet haalbaar bleek. 'Als commissielid kun je niet voor de neus van de directie iets wegkopen', zo stelt Debbaut.²²⁵ Je moet erop kunnen vertrouwen dat dat niet gebeurt. Dat vertrouwen in Sanders en Herbert heeft hij altijd gehad en werd volgens hem ook nooit beschaamd.

Na 1992 bleef er dus nog maar één verzamelaar in de commissie over: Anton Herbert. Met hem kon Debbaut van gedachten blijven wisselen over de nieuwste ontwikkelingen in de kunst. Dat zou tot een heel sterke oriëntatie op één adviseur leiden. Voor die verstandhouding was in het verleden een hechte basis gelegd. Zij kenden elkaar al vanaf 1973 toen zij beiden op zoek waren naar nieuwe kunst. Volgens Debbaut was het ook echt een kwestie van zoeken en ontdekken, omdat er toen in België nog 'geen musea [voor eigentijdse kunst], geen media en geen publiek' waren.²²⁶ In die tijd maakte Debbaut ook kennis met het eerste verzamelde kunstwerk van Herbert, *64 Lead Square*, een object van Carl Andre. Debbaut herkende het in eerste instantie nog niet als 'kunstwerk'. Debbaut en Herbert deelden dezelfde idealen en

²²⁵ Interview met J. Debbaut op 15 januari 2019.

²²⁶ J. Debbaut, 'Inleiding expositie collectie Annick en Anton Herbert', in: *Many Colored Objects Placed Side by Side to Form a Row of Many Colored Objects. Works from the collection of Annick and Anton Herbert, programme*, ten.cat. Luxembourg (Casino Luxembourg. Forum d'art contemporain) 2000, p. 5.

behoorden samen met de kunstenaars tot ‘een minderheid die de gevestigde waarden en systemen aanviel en dus ook aangevallen werd’, zo zou Debbaut zich later uiten over het milieu waarin zij samen verkeerden, hij nog als student en Herbert als beginnend verzamelaar.²²⁷ Debbaut leerde zo dat ‘de nieuwe kunst militant verdedigd moest worden als door een partizaan’, omdat de gevestigde kunstwereld hierop misprijzend en agressief reageerde.

In 1984 had het Van Abbemuseum op initiatief van Fuchs een expositie gewijd aan de verzameling van het echtpaar Herbert die door Debbaut werd samengesteld, met als titel *L’Architecte est absente*. Hij was destijds al lovend over de collectie en de inspirerende wijze van verzamelen van het duo. De expositie vormde als het ware een sluitstuk van een boeiende verzamelperiode. Bij gelegenheid van de volgende collectiepresentatie in 2000 in Casino in Luxemburg besprak Debbaut opnieuw ‘één van de grotere en belangrijke verzamelingen van de laatste decennia van de vorige eeuw’. Hij merkte op dat er in de jaren tachtig, mede door toedoen van de tentoonstelling in het Van Abbemuseum, twee belangrijke wijzigingen waren opgetreden. De Herberts hadden een eigen ruimte, een privémuseum, gevonden waarin ze hun collectie onderbrachten, en er brak een periode van reflectie aan waarin zij de positie van hun verzameling opnieuw overdachten. De door hen verzamelde favoriete kunst was tot ‘een nieuwe canon verheven [...] zo dominant aanwezig dat ze eigenlijk op haar beurt weer nieuwe ontwikkelingen in de weg zat’.²²⁸ Zij voelden grote behoefte aan ‘nieuwe artistieke energie’.²²⁹ Die vonden ze bij een jongere generatie kunstenaars, individueel sterk verschillend, maar toch ieder op zoek naar nieuwe zingeving: Jan Vercruysse, Didier Vermeiren, Thomas Schütte, Reinhard Mucha, Jean Marc Bustamante en Franz West. In dat nieuwe kunstklimaat voelden de Herberts zich weer thuis en hervonden zij ‘hetzelfde enthousiasme, dezelfde partijdigheid, dezelfde subjectiviteit qua keuzes en dezelfde doortastendheid’.²³⁰ Zo maakten zij dezelfde ontwikkeling als Debbaut en dus ook het museum. Dat kan dan ook de grote verbondenheid verklaren die er tussen beiden bestond.

Herbert had die omslag naar de jongste generatie gemaakt en werd daarin ook meegesleept door het enthousiasme bij de museumstaf. Daardoor waagde Herbert zich zekerder in dat onontgonnen terrein van die jongere generatie. Debbaut en zijn staf introduceerden hem ook bij een aantal kunstenaars. Zo groeide die verstandhouding op een

²²⁷ Debbaut (2000), p. 6.

²²⁸ Ibidem, p. 8.

²²⁹ Ibidem.

²³⁰ Ibidem, p. 9.

heel organische wijze tot een echte wisselwerking, aldus Debbaut.²³¹ Het museum deelde ervaringen over kunstenaars met wie het gewerkt had en of bij wie men op atelierbezoek was geweest. Herbert vroeg dan of hij een keer mee mocht op zo'n bezoek of hij vergezelde hen tijdens een opening bij een galerie.

Herbert heeft als lid van de Commissie van Bijstand/Advies gedurende bijna twintig jaren een belangrijke en inspirerende rol gespeeld binnen het Van Abbemuseum. Pingen dicht Herbert daarbij grote invloed toe, ook al kon hij dat niet direct met harde bewijzen staven.²³² Hij suggereerde dat de aankoop in 1998 van twee werken *B 12000030 =25= = 16X17= NOIR BLANC BLEU* (1975) en *A 12003000 =25= = 3X10= NOIR BLANC ROUGE* (1978) van 'een niet bepaald voor de hand liggende kunstenaar' als André Cadere een resultaat van die invloed lijkt te zijn. Debbaut stelt in een gehouden interview dat hier geen sprake was van wat voor invloed dan ook.²³³ Hij kende het werk van deze in Nederland minder bekende, Franse kunstenaar al sinds 1977. Zijn oeuvre van 'barres de bois rond', houten schijven die samen een stok vormen, past volgens Debbaut goed in de museumcollectie. Het sluit aan bij dat van andere, eveneens in de collectie aanwezige kunstenaars als Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher en Art & Language die net als Cadere institutionele kritiek leverden op de kunst en haar mechanismen. De gelegenheid tot aankoop deed zich niet eerder voor.

Het is achteraf gezien te betreuren dat Pingen nooit met Debbaut over zijn ervaringen als museumdirecteur heeft kunnen spreken. Een gesprek kon destijds niet in de drukke agenda van Debbaut als directeur Tate Collections worden ingepast.²³⁴ Het had Pingen mogelijk beter inzicht kunnen geven in de relatie met Herbert met wie Debbaut volgens eigen zeggen '20 jaar lang een uitermate goede verstandhouding had, met karakter van een vriendschapsrelatie, volledig gebaseerd op de kunst'. Debbaut benadrukt dat Herbert en hij met dezelfde dingen bezig waren, ze leidden hetzelfde leven in een wisselwerking die niet te scheiden was. Hij gebruikt hier zelf de term 'symbiose' voor. Want zo geeft hij aan: 'Als je zegt Herbert heeft een grote invloed gehad op mij, dan is het omgekeerde beslist ook waar: ik heb ook een grote invloed gehad op hem'. Hij kan niet zeggen of er sprake is geweest van een 'grote' invloed; belangrijk was volgens hem: 'je zit op eenzelfde golflengte, je bent met dezelfde kunst bezig en je hebt dezelfde ervaringen'. Debbaut is van mening dat je niet kan spreken in termen van invloed (of beïnvloeding) waarmee hij vooral zijn eigen positie als directeur wil benadrukken.

²³¹ Interview met J. Debbaut op 15 januari 2019.

²³² Pingen (2005), p. 474.

²³³ (Vervolg)interview met J. Debbaut op 31 maart 2019.

²³⁴ Informatie van Diana Franssen, curator en hoofd onderzoek Van Abbemuseum.

Blijkbaar ligt dit onderwerp gevoelig. De wisselwerking kan het beste getypeerd worden als een wederzijdse beïnvloeding. Als voorbeeld hoe hij de onafhankelijkheid van het museum voorop stelde, haalt Debbaut de aankoop van het werk *Al Mole* (2002) van Carl Andre aan.²³⁵ Het museum beschikte over de bruikleen *Henge on 3 right thresh-holds* (1971) van die kunstenaar. Het was een heel vroeg karakteristiek werk van hem. Debbaut wist dat Herbert met plannen rondliep om een eigen museum te beginnen en dat de bruiklenen dan zouden worden teruggenomen. Dat zou een gat geven in de opbouw van de collectie dat niet meer historisch in te vullen zou zijn. Tijdens een expositie van Andre in Los Angeles zag hij nieuw werk van hem, heel vernieuwend met ander materiaal en andere vormen, *Al Mole* (2002). Hij besloot dat werk aan te kopen, niet om in de leemte te voorzien, maar het aanwezige ensemble met een nieuw werk te versterken. In november 2003 eindigde de bruikleenovereenkomst voor *Henge on 3 right thresh-holds* (1971).²³⁶

5.4 Bruiklenen

In 1995 werd wederom een intern overzicht opgesteld van de bruiklenen, per bruikleengever/particuliere verzamelaar.²³⁷

Overzicht bruiklenen verzamelaars aan Van Abbemuseum (1995)		
Bruikleengever	Aantal	Kunstenaars
Wilfried en Yannicke Cooremann - De Smedt (B)	13	Jean-Marc Bustamante, Alan Charlton, Thierry De Cordier, Tony Cragg, Christina Iglesias, Harald Klingelhöller (2), Reinhard Mucha, Thomas Schütte, Jan Vercruysse, Didier Vermeiren, Leo Vroegindeweyj, Alfredo Zelli
Anton en Annick Herbert (B)	5	Carl Andre, Art & Language, Stanley Brouwn, Gilbert & George, Dan Graham
Martijn en Jeannette Sanders	7	Anselm Kiefer (4), Markus Lüpertz, Bruce Mclean (2)

²³⁵ Interview J. Debbaut op 15 januari 2019.

²³⁶ Volgens het binnen het Van Abbemuseum in gebruik zijnde TMS (The Museum System), het registratiesysteem van de collectie.

²³⁷ Diverse formulieren bruiklenen particuliere verzamelaars, 1995. VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 167755, volgnr. 13: Dossier Kunstwerken Permanente bruikleningen van/aan derden, 1991-1999.

Geertjan Visser	25	Georg Baselitz (4), Anselm. Kiefer (11), Eugène Leroy, A.R. Penck (8), Carel Visser
Martin Visser	5	Eugène Leroy (2), Panamarenko (3)
<i>Totaal</i>	55	

De toename kwam onder meer doordat het museum vanaf augustus 1989 kon beschikken over bruiklenen van een ander Belgisch verzamelaarsechtpaar Wilfried (1942) en Yannique (1942) Cooreman.²³⁸ Zij bouwden in de loop der jaren een collectie op van honderden kunstwerken. In 2009 melden zij in een interview dat zij graag ‘dingen’ wilden hebben, niet uit een soort bezitsdrang maar uit ‘mentale noodzaak’.²³⁹ Daarmee zochten zij ‘deel uit [te] maken van dat werk, in de leefwereld van de kunstenaar [te] gaan’. Bij het verzamelen ondervonden zij nog weinig steun van anderen. ‘Wij hebben alles zelf ontdekt. Het aantal verzamelaars van internationale avant-garde kunst in België was sowieso op twee handen te tellen’, zo zeiden ze in dat interview.²⁴⁰ Een van de kunstenaars die zij in 1980 ontdekten was Thomas Schütte, toen zijn werk nog in heel kleine kring werd gewaardeerd. En zo ging het ook met Franz West, Juan Muñoz en Jan Vercruysse of - recenter - Matthieu Ronsse. De vooral grotere kunstwerken van die kunstenaars konden ze niet kwijt in hun woning want die was daarvoor niet gebouwd. En zoals ze zelf zeiden: ‘Als je wilt verzamelen, kun je je niet beperken tot de muren van je huis’.²⁴¹ Sommige grote kunstwerken leenden ze dan uit aan bevriende musea waartoe ook het Van Abbemuseum zich mocht rekenen. Zij waren goede bekenden van het museum en waren regelmatig aanwezig tijdens openingen van tentoonstellingen. Debbaut was ingenomen met de bruikleenmogelijkheid, vooral van de kleurrijke installatie van de kunstenaar Harald Klingelhöller *Das Ende des Tunnels* (1983). Hij wilde al langer over zo’n werk beschikken zodat hij de nieuwe collectieaanwinsten goed in de tijd kon positioneren.²⁴² Maar op het moment dat Debbaut werk van die kunstenaar begon te verzamelen, was het al niet meer mogelijk nog vroeg werk van Klingelhöller aan te kopen. Cooreman was hiermee al tien jaar bezig en beschikte wel over dergelijke werken.

²³⁸ *Verklaring langdurige bruikleen* door W. Cooreman d.d. 30 oktober 2001. VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 173272, volgnr. 74: Dossier Kunstwerken Permanente bruikleningen van/aan derden, Correspondentie, 2000-2005.

²³⁹ W. Daenen, T. Eeckhout en L. Kwakkenbos, *When the moods strikes... Verzameling Wilfried en Yannique Cooreman*, ten.cat. Deurle (Museum Dhondt-Dhaenens) 2009, p. 21.

²⁴⁰ *Ibidem*, p 26.

²⁴¹ *Ibidem*, p 8.

²⁴² Interview (vervolg) met J. Debbaut op 31 januari 2019.

Gezien de gretigheid waarmee de bruiklenen werden aanvaard is het enigszins opmerkelijk dat Debbaut van de elf bruiklenen van Cooreman er slechts vier tentoon stelde (twee werken van Harald Klingelhöller, één van Jan Vercruysse en één van Alan Charlton). De anderen werden niet geëxposeerd.²⁴³ Daarbij moet echter aangetekend worden dat het belang van de bruiklenen niet alleen kan worden afgemeten aan de mate waarin ze getoond worden; ook de beschikbaarheid voor bijvoorbeeld onderzoeksdoeleinden is van betekenis.

Cooreman vindt terugkijkend in het interview dat het museum meer gebruik van de bruiklenen had kunnen maken. Maar hij vond het niet gepast om zijn bruiklenen te ‘promoten’.²⁴⁴ Hij is overigens tevreden met de goede bescherming en de zorg die ze in het museum ondervonden.

Het museum stelde zich in de *Nota Collectiebeleid en Aankoopplan 1999* gereserveerd op ten aanzien van langdurige bruiklenen in bewoordingen die in volgende plannen steeds herhaald zouden worden.²⁴⁵ Er werd vanuit gegaan dat bruiklenen een niet te onderschatten risico vormden binnen een collectie. Het gevaar bestond namelijk dat er ‘omheen’ werd verzameld. Wanneer dan later die bruikleen werd teruggevraagd, ontstonden er gaten die vanwege opgetreden prijsstijgingen nauwelijks meer konden worden opgevangen. Langdurige bruiklenen werden nog wél aanvaardbaar geacht indien ze een (soms) belangrijke, maar nooit cruciale aanvulling vormden op een collectieonderdeel of wanneer er goede afspraken gemaakt konden worden over verwerving in de toekomst. In het geval van de bruiklenen van Cooreman zag Debbaut dat gevaar niet.²⁴⁶ Er werd niet omheen verzameld, maar de bruiklenen dienden als ondersteuning bij de presentatie van de eigen collectie. Bovendien was dat vroege werk van die kunstenaars ook niet meer aan te kopen.

5.5 ‘Indirecte’ schenkingen

Debbaut heeft weleens ‘gedroomd’ van schenkingen van verzamelaars zoals in andere landen zoals de Verenigde Staten het geval was.²⁴⁷ Daar benaderen directeuren verzamelaars met het verzoek of die een bepaald werk willen kopen en vervolgens willen schenken. Daar stonden dan zeer gunstige belastingfaciliteiten tegenover. Die bestonden hier in Nederland niet.

²⁴³ Binnen de bruikleenadministratie werd destijds op de bruikleenkaarten niet systematisch een aantekening gemaakt van het gebruik binnen het eigen museum. Met ondersteuning van Mariëlle Soons (voormalig conservator), Theo Wajon (medewerker tentoonstellingsopbouw) en Frank Lubbers (voormalig adjunct-directeur ten tijde van het directoraat van Debbaut) is getracht alsnog zicht op het gebruik van die bruiklenen te krijgen.

²⁴⁴ Interview met W. en Y. Cooreman op 6 maart 2019.

²⁴⁵ Museum, *Collectiebeleid en aankoopplan 1999 Stedelijk Van Abbemuseum*, p. 7. VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 166813, volgnr. 148: Collectiebeleid en aankoopplan 1999.

²⁴⁶ Interview J. Debbaut op 15 januari 2019.

²⁴⁷ Idem.

Debbaut wist dat Herbert voor een eigen museum ging kiezen en beseftte dat er van die kant geen schenkingen te verwachten waren.

Ten aanzien van het aanvaarden van schenkingen bestonden er ook enige reserves, zoals ook uit het de nota *Collectiebeleid en Aankoopplan 1999* bleek. Aan een schenking diende een periode vooraf te gaan waarin beide partijen onderzochten in hoeverre het aangeboden kunstwerk daadwerkelijk op zijn plaats was binnen het museum en of het museum aan de verwachtingen van de schenker kon en wilde voldoen. Misschien was er ook wel wat te zeggen voor die gereserveerde opstelling. Schenkingen die niet goed passen binnen de collectie en uit een soort beleefdheid worden aanvaard, zullen binnen een museum nooit optimaal gaan functioneren en uiteindelijk ook geen voldoening geven aan de schenker. Er werden overigens tijdens het directoraat van Debbaut geen kunstwerken geschonken door particuliere verzamelaars, wel door kunstenaars of na hun overlijden door hun erfgenamen.

De formule die Debbaut in 1989 bedacht om extra financiële middelen te vergaren voor de museumcollectie is ingenieus te noemen. Jaarlijks stortten de deelnemende promotors een bedrag in een fonds waaruit het museum kunst aankocht. Soms werd de keuze zelfs overgelaten aan de promotors op basis van een selectie van de museumstaf waarbij vaak de afweging gerelateerd werd aan de jaarlijks te maken kunstreis (bijvoorbeeld een atelierbezoek aan een kunstenaar). Zo zagen ze precies waaraan hun bijdrage werd besteed. In de jubileumuitgave van de Stichting Promotors Van Abbemuseum stelde Steenbergen het heel kernachtig: 'Gezamenlijk optreden en krachten bundelen is effectiever dan versnipperde individuele giften en schenkingen – hoe welkom ook'.²⁴⁸

De deelnemers bestonden bij de oprichting uit grote Eindhovense ondernemingen die zeer vermogend waren, zoals Philips Nederland, Océ NV en Neways Electronics International. Er zaten in het begin geen verzamelaars van hedendaagse kunst bij. Doordat Debbaut de deelnemers uitnodigde voor tentoonstellingsopeningen, jaarlijks met hen een excursie maakte, onder andere naar de Biënnale van Venetië of naar musea in Londen, en hen in contact bracht met de Commissie van Bijstand, werden ze geïntroduceerd in de kunstwereld en kreeg een aantal de smaak van het verzamelen te pakken. Dat gold bijvoorbeeld voor Henk Staals, een grote Eindhovense bouwondernemer. Er werd vanuit het museum niet bewust aangestuurd op het stimuleren van het collectioneren. Het ontstond vanzelf als een soort neveneffect.

²⁴⁸ R. Steenbergen, 'Tussen sponsoring en mecenaat', in: *Een compromisloze keuze voor eigentijdse kunst en passie*, Jubileumuitgave Stichting Promotors Van Abbemuseum Eindhoven (Eindhoven 2018), p. 8. <http://anyflip.com/rfxh/qvhw/basic/101-126> (geraadpleegd 20 december 2018).

5.6 Samenvatting

Debbaut wist op artistiek gebied nieuwe wegen in te slaan. Van een nieuwe generatie van kunstenaars met onder anderen Jan Vercruysse en Allan McCollum verzamelde Debbaut een coherent ensemble aan kunstwerken. De hierna komende generatie met kunstenaars als Douglas Gordon en Tony Oursler vormde zijn volgende aandachtsgebied. Dit artistieke terrein was nog zo nieuw en onontgonnen dat er hierop nog weinig verzamelaars actief waren.

Het lukte Debbaut niet om de Commissie van Advies verder uit te breiden met meer verzamelaars of haar een meer internationale samenstelling te geven. Hij had als adviseur binnen de Commissie van Bijstand alleen nog vriend-verzamelaar Anton Herbert over die ook de omslag naar de nieuwste kunst had gemaakt. Met hem ontwikkelde Debbaut een bijzondere verstandhouding, in Debbauts woorden: een soort ‘symbiose’. Andere verzamelaars als Becht en Sanders hadden inmiddels aan het begin van de jaren negentig de commissie verlaten. Tussen hen en Debbaut bestond in de jaren dat zij nog lid waren, eveneens een goede verstandhouding. Er waren veel onderlinge contacten en er werd veelvuldig kennis en ervaring met elkaar gedeeld. Hij ondervond ook steun van hen op financieel en juridisch gebied. Het is moeilijk en wellicht onmogelijk om op de een of andere manier te kunnen vaststellen of de adviseurs i.c. verzamelaars invloed hebben weten uit te oefenen op de keuze van Debbaut voor de te verzamelen kunstenaars. Verslagen van vergaderingen uit die periode zijn niet of nauwelijks beschikbaar en veel onderlinge uitwisseling vond waarschijnlijk formeel en informeel buiten de vergaderingen plaats. Een mogelijkheid is het vergelijken van verzamelingen op de vertegenwoordiging van dezelfde kunstenaars en het onderzoeken van de aankoopmomenten.

Cooreman verrijkte het museum met een aantal fraaie bruiklenen die van belang werden geacht voor het contextualiseren van de nieuwe collectieaanwinsten, maar die opmerkelijk genoeg niet voldoende werden getoond. Debbaut was zich ervan bewust dat bruiklenen die weliswaar voor langere tijd beschikbaar waren gesteld, toch ooit het museum weer zouden kunnen verlaten. Toen Debbaut in de gaten kreeg dat Herbert met plannen rondliep voor een eigen museum zou dat de bruikleenbeëindiging van een essentieel werk van Carl Andre kunnen betekenen. Hij anticipeerde hierop met de aankoop van een heel nieuw werk van deze kunstenaar.

De aankoop van vier kunstwerken uit de collectie van Tony Herbert had een mooie collectieaanvulling kunnen zijn op de schilderijen uit het interbellum die afkomstig waren van Henri van Abbe. De Commissie van Bijstand bracht hierover echter een negatief advies uit.

Tot schenkingen van verzamelaars kwam het tijdens zijn directoraat niet. Maar de oprichting van de Stichting Promotors had een positief effect op de vorming van de collectie. Door donaties van de kant van de deelnemers konden diverse werken worden aangekocht. Een niet voorzien effect was dat deelnemers ertoe overgingen kunst te verzamelen.

6 Charles Esche: verzamelaars als schenkers

Een commissie van internationale museumdeskundigen onder voorzitterschap van Anton Herbert werd belast met het opstellen van een lijst van kandidaten voor de vacature van Debbaut. Uiteindelijk werd de Engelse historicus (mediëvist) en museoloog Charles Esche (1962) voorgedragen. Hij deed als museumdirecteur op het gebied van hedendaagse kunst ervaring op met de organisatie van tentoonstellingen bij Tramway in Glasgow en Rooseum Center for Contemporary Art in Malmö. Op 1 augustus 2004 begon hij met zijn nieuwe functie. Met deze aanstelling kreeg het museum een directeur die niet lang na zijn aantreden liet weten dat ‘kunst de wereld kan veranderen c.q. verbeteren’ en een ‘wezenlijke functie in onze -geglobaliseerde – leefwereld vervult’.²⁴⁹ ‘Met Charles Esche hebben we weer een Jean Leering in huis. [...] Hij wil de straat en de maatschappij terugbrengen in het museum’, zo sprak waarnemend directeur Frank Lubbers tijdens de presentatie van de nieuwe directeur.²⁵⁰

Esche die niet zou schromen om zich als (neo)-marxist te profileren – overigens heeft hij nadien afstand genomen van die typering – zou zijn maatschappijvisie door laten klinken in zijn aankoopbeleid.²⁵¹ Met bruiklenen van particuliere verzamelaars zou hij anders omgaan dan zijn twee directe voorgangers waarbij Esche zich vooral zou laten leiden door een terughoudende inzet van publieke middelen. Ook in tegenstelling tot de periodes van de vorige directeuren zou het museum tijdens dit directoraat schenkingen ontvangen van verzamelaars. En zoals ook in het verleden het geval was, zou er weer discussie ontstaan over het al dan niet afstoten van kunstwerken.

Een aantal vragen doet zich voor: Door wie liet Esche zich bijstaan bij zijn beleid? Hoe vernieuwt hij het aankoopbeleid? Hoe verhield hij zich tot (vermogende) particuliere verzamelaars en de promotoren? Hoe ging hij met bruiklenen, schenkingen en het afstoten van kunst om? Welke schenkingen werden ontvangen en in hoeverre pasten die binnen het collectiebeleid?

6.1 De museumcommissie

Op papier bestond de adviescommissie die onder Debbaut had gefunctioneerd, nog steeds. Maar volgens Frank Lubbers, waarnemend directeur na het vertrek van Debbaut in 2003, was

²⁴⁹ R. Schoonen, “Eigenlijk zijn we allemaal immigranten”, *Eindhovens Dagblad*, 06 mei 2005.

²⁵⁰ Kunstredactie, ‘Ambitieuze Brit nieuwe directeur Van Abbe’, *De Telegraaf*, 20 februari 2004.

²⁵¹ Rob Schoonen, ‘Ik leer echt iets van kunst’, *Eindhovens Dagblad*, 18 augustus 2007. Zaterdagbijlage (V4 Spectrum).

de commissie in de praktijk niet meer actief.²⁵² Bij de directeurswissel werd over die commissie geen informatie aan hem overgedragen, aldus Esche in het met hem gehouden interview. De Commissie van Bijstand kwam onder Esche daarom niet meer bijeen, overigens zonder dat ze ooit werd ontbonden. In het begin heeft Esche nog drie mensen uitgenodigd om hem bij te staan: Manuel Borja-Villel (1957), destijds directeur van het Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Adam Szymczyk (1970), directeur van de Kunsthalle Basel, en Vasif Kortun (1958), curator.²⁵³ Dit drietal had volgens Esche toentertijd als Commissie van Bijstand aangemerkt kunnen worden.

Momenteel is het Van Abbemuseum aangesloten bij *L'Internationale*. Binnen die organisatie werken zeven Europese instellingen voor moderne en hedendaagse kunst nauw met elkaar samen. Het directeurenoverleg functioneert daarbij als een orgaan waar de directeuren van de aangesloten instellingen elkaar voor zover nodig van advies kunnen dienen. Bovendien heeft zich in de geschiedenis van het museum een geleidelijke ontwikkeling voorgedaan van een formele adviesstructuur onder de directeuren Visser, De Wilde en Leering waar de adviseurs/toezichhouders 'bovenop' het beleid en de uitvoering van het museum zaten, naar een veel lossere adviesstructuur en uiteindelijk tot het geheel ontbreken van die structuur. Daarbij komt dat de gemeentepolitiek zich het laatste decennium nauwelijks nog met het museum lijkt te willen bemoeien, ook al is er af en toe de roep te horen om een betere bedrijfsvoering, zoals in 2012 bij het instellen van een onderzoekscommissie.²⁵⁴ Waar Visser nog gezien werd als gewoon ambtenaar en de notabelen als de beleidsmakers heeft Charles Esche een veel grotere vrijheid omdat hij niet of nauwelijks van bovenaf wordt gecorrigeerd door zijn leidinggevenden (college en gemeenteraad). Hij stimuleert zijn denken veelmeer door mensen als klankbord te gebruiken. Dat lijkt ook meer aan te sluiten bij de huidige tijd waarin een meer (horizontaal) democratisch uitgangspunt wordt gehuldigd. Het museum werkt steeds meer met 'constituencies' (groepen mensen die een gedeelde identiteit en/of een gezamenlijk belang hebben). Met die samenwerking wil het museum vorm geven aan zijn activiteiten.²⁵⁵

²⁵² Gesprek met F. Lubbers op 2 april 2019.

²⁵³ Interview met Ch. Esche op 6 februari 2019.

²⁵⁴ Adviescommissie Van Abbemuseum, *Verkenning cultureel ondernemerschap en bedrijfsvoering van Abbemuseum* (Eindhoven 2012).

²⁵⁵ Van Abbemuseum, *Collectieplan 2018-2019* (Eindhoven 2018), p. 6.
<https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/collectieplannen/Collectieplan2018-2019.pdf>

6.2 Het collectiebeleid

In het *Collectieplan 2006-2007* constateerde Esche op basis van een ‘kritische analyse’ drie punten. In de eerste plaats stelde hij vast dat er in het verleden weinig werk was aangekocht van vrouwelijke kunstenaars.²⁵⁶ Verder lag in het aankoopbeleid tot dan toe sterk de nadruk op Amerikaanse en West-Europese kunst. En in de derde plaats bleek uit zijn analyse dat kunst uit de jaren negentig niet optimaal in de collectie was vertegenwoordigd.

Esche stelde daarom in dat collectieplan de koers van zijn voorganger op drie punten bij.²⁵⁷ Hij wilde meer werk van vrouwen aankopen, zodat er een betere balans in de collectie zou ontstaan tussen werk van mannelijke en vrouwelijke kunstenaars. Verder ging hij zich in het vervolg meer richten op Oost- en Centraal Europa, West-, Centraal- en Zuidoost-Azië en op iets langere termijn op Latijns-Amerika. Later nuanceerde hij dit in het *Collectieplan 2010-2011* door zich vooral te willen toespitsen op die gebieden waar ‘brandhaarden en spanningen’ zijn en waar grote sociaal-politieke veranderingen plaatsvinden – waarin ‘geschiedenis geschreven wordt’ – en die belangrijke inspiratiebronnen zijn voor kunstenaars.²⁵⁸ En tot slot wilde hij aandacht besteden aan kunst uit de jaren negentig.

Een van de speerpunten van het nieuwe collectiebeleid voor de periode 2006-2007 betrof ook de aankoop van werken die kunst aan de orde stellen in relatie tot sociale vraagstukken, in het bijzonder tot de vraag hoe kunst kan bijdragen aan de samenleving, onder de noemer Art & Social Change. Zeker in een tijd dat er zich geen zichtbare kunststromingen en –stijlen meer voordoen en er juist sprake is van versnippering binnen het kunstaanbod, bracht Esche daarmee een duidelijke focus aan in zijn collectievorming. Met die inhoudelijke thema’s was het museum bovendien onderscheidend ten opzichte van andere Nederlandse musea die een dergelijke benadering juist niet volgden. In de *Collectieplannen 2008-2010* en *2010-2012* kreeg de themagerichte benadering een vervolg. In lijn met zijn maatschappelijke betrokkenheid koos hij voor gebieden waarin kunst zich op de een of andere manier verhiel tot het vraagstuk van sociale diversiteit of tot vragen over maatschappelijke en economische ontwikkelingen.²⁵⁹ Deze gebieden vormden geen statisch geheel of een keurslijf maar waren aanleidingen voor projecten, producties, tentoonstellingen en

²⁵⁶ Van Abbemuseum, *Collectieplan 2006-2007*, p. 9. VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 229952, volgnr. 205: *Collectieplannen : 2004-2007 o.a. collectiebeleid en aankoopplan*.

²⁵⁷ Ibidem.

²⁵⁸ Van Abbemuseum, *Collectieplan 2010-2012*, p. 3.

<https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/collectieplannen/Collectieplan2010-2012.pdf>.

²⁵⁹ Van Abbemuseum, *Collectieplan 2008-2010*, p. 11.

<https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/collectieplannen/Collectieplan2008-2010.pdf>.

aankopen.²⁶⁰ In de plannen werd ook steeds een opsomming gegeven van het soort aankopen dat uit deze benadering voortkwam, zodat op transparante wijze inzage gegeven werd in de toepassing van de gehanteerde criteria.

In 2012 was het tijd voor een herbezinning op de koers van het museum, daartoe mede aangespoord door de gemeenteraad. Bij hem bestond de opvatting dat een betere exploitatie zowel aan de inkomsten- als aan de uitgavenkant mogelijk was. Om die mogelijkheden te onderzoeken had de gemeenteraad, zonder dat overigens sprake was van een bezuinigingsoperatie of een ‘anti-museum’ operatie, drie externe deskundigen een verkenning laten uitvoeren naar het cultuurondernemerschap en de bedrijfsvoering van het museum.²⁶¹ De aanbevelingen uit het onderzoeksrapport waaronder het prominenter tonen van de collectie, werden door Esche betrokken bij het opstellen van het *Beleidsplan 2013-2017*.²⁶² In dat plan schetste Esche de positie van het Van Abbemuseum in een veranderend wereldbeeld. Hij zag de samenleving – in economisch, cultureel en politiek opzicht – door globalisering en technologische ontwikkeling veranderen in een netwerksamenleving waarbij sprake is van onderlinge afhankelijkheid en samenwerking tussen sterke partners zonder duidelijke machtsconcentraties.²⁶³ Hij zag zelfs een nieuwe wereldorde ontstaan. Voor hem vormde dit de reden om aan de verdere ontwikkeling van het museum te blijven werken. Hij wilde het Van Abbemuseum omvormen tot een nieuw kunstmuseum van de toekomst: niet langer een ‘schouwvenster op wat is bereikt’ (of een ‘passieve toonkamer’), maar een plaats waar mensen actief nadenken over hun positie in de wereld.²⁶⁴

Verder kondigde Esche in het *Beleidsplan 2013-2017* aan dat het museum kunstenaars actief wilde steunen om producties of processen mogelijk te maken via gerichte opdrachten in plaats van het verwerven van reeds bestaande kunstobjecten.²⁶⁵ Dat moest een intensiever

²⁶⁰ Van Abbemuseum, *Collectieplan 2014-2016*, p. 13.

<https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/collectieplannen/Collectieplan2014-2016.pdf>.

²⁶¹ Adviescommissie Van Abbemuseum, *Verkenning cultureel ondernemerschap en bedrijfsvoering van Abbemuseum* (Eindhoven 2012), p. 3.

<https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/beleidsplannen/RapportAbbemuseum.pdf>

²⁶² Adviescommissie Van Abbemuseum, *Verkenning cultureel ondernemerschap en bedrijfsvoering van Abbemuseum*, p.10 en College van b&w, *Commissienotitie ‘Van Abbemuseum’. Betreft: Rapport adviescommissie Van Abbemuseum “Verkenning cultureel ondernemerschap en bedrijfsvoering van het Van Abbemuseum” en Beleidsplan Van Abbemuseum 2013-2017*, 8 mei 2012.

https://eindhoven.notubiz.nl/document/97101/1/Commissienotitie_quot_Van_Abbemuseum_quot

²⁶³ Van Abbemuseum, *Van Abbemuseum Transparant & Verspreid voor kunst en samenleving. Beleidsplan 2013-2017*, p. 3.

<https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/beleidsplannen/BeleidsplanAbbe2013-2017.pdf>.

²⁶⁴ *Beleidsplan 2013-2017*, p. 7 en *Collectieplan 2013*, p. 5.

²⁶⁵ *Beleidsplan 2013-2017*, p. 17.

contact met kunstenaars opleveren met als bijkomend effect dat het museum meer onafhankelijk zou worden van commerciële galerieën. Esche zag de kunstmarkt de laatste twee decennia veranderen door de toestroom van vermogende verzamelaars die met hun geld de markt geheel konden beheersen, zo zei hij in het met hem gehouden interview.²⁶⁶ Hij koos daarom voor rechtstreekse relaties met kunstenaars die bovendien bij die rijke collectioneers niet aan bod kwamen. Vanuit zijn maatschappelijke visie nam Esche op die manier duidelijk stelling tegen de veranderende wereld van de kunst waartoe hij zich kritisch wil verhouden. Hij zegt overigens vanuit zijn visie in het algemeen niet afkerig te zijn van verzamelaars met wie hij dan ook contacten onderhoudt.

In het meest recente *Beleidsplan 2018-2020, Van Abbe, Juist nu*, blijven de verzamelkeuzes rond herkomst, periodes en gender gelijk.²⁶⁷ Maar twee thema's komen nu nadrukkelijk aan de orde: de-kolonialisme en de-moderniseren. Beide begrippen zijn volgens het museum met elkaar verbonden 'via een stille en problematische verwantschap', terwijl ze vaak los van elkaar gedacht worden.²⁶⁸ Het kolonialisme wordt aan de orde gesteld vanuit niet-westers perspectief. Met het de-moderniseren wil het museum mechanismen blootleggen die in de abstracte moderne kunst aan de orde zijn geweest en die ook aan het koloniale verleden ten grondslag lagen. Esche wil zo de geschiedenis van de moderne kunst herschrijven. Daarbij komen ook 'moderne' begrippen aan de orde als originaliteit, auteurschap, autonomie, expertise en innovatie.

6.3 Tentoonstelling van verzamelaars

Wat onder meer in het *Beleidsplan 2013-2017* opvalt, is dat particuliere verzamelaars in het algemeen niet als mogelijke partners werden opgevoerd. En dat aan een van de (financiële) partners, de Stichting Promotors Van Abbemuseum, slechts één zin werd gewijd: '[zij] maakt het collectioneren mede mogelijk'.²⁶⁹ In het thans geldende beleidsplan wordt dit overigens weer goed gemaakt met een meer uitgebreide passage. De stichting wordt dan gezien als 'een onmisbaar onderdeel van de netwerken van het museum', dat niet alleen van betekenis is vanwege hun financiële bijdrage, maar ook 'een belangrijke maatschappelijke klankbordgroep' vormt.²⁷⁰ Het vormt dus ook een van de 'constituencies' waarmee het

²⁶⁶ Interview met Ch. Esche op 6 februari 2019.

²⁶⁷ Van Abbemuseum, *Beleidsplan 2018-2020, Juist nu*.

https://eindhoven.raadsinformatie.nl/document/5870393/2/Raadsvoorstel_Beleidsplan_2018_%E2%80%932020_%E2%80%93Van_Abbe%2C_juist_nu%21%E2%80%932020 (geraadpleegd 4 februari 2019)

²⁶⁸ Van Abbemuseum, *Beleidsplan 2018-2020, Juist nu*, p.15.

²⁶⁹ *Beleidsplan 2013-2017*, p. 33.

²⁷⁰ *Beleidsplan 2018-2020*, p. 43.

museum samenwerkt. Er is een gezamenlijk belang: het propageren van het museum. In een met hem gehouden interview formuleerde Esche het zelf als volgt: ‘De promotors zijn superbelangrijk: ze zijn lokale personages die het museum een warm hart toedragen en die voor ons optreden als lokale ambassadeurs zonder het museumbeleid te bepalen. Het zou gevaarlijk zijn als private personen het beleid voor een publieke instelling bepalen. Wij zijn een democratische instelling; we verantwoorden ons aan de gemeenteraad’.²⁷¹ Daarmee geeft hij tevens de positie van de promotors aan: geen directe invloed op het beleid, maar wel steun aan het museum.

De samenstelling van de deelnemers van de Stichting Promotors is in de loop der jaren regelmatig veranderd. In de beginjaren van de stichting bestonden de deelnemers vooral uit captains of industry, die het meer als een mecenaat of als hun maatschappelijke taak zagen om het museum te steunen.²⁷² Onder hen waren toen op zich niet zo veel verzamelaars. Rond het jaar 2005/2006 ging een jongere generatie van eigenaren/directeuren van bedrijven deelnemen, onder wie zich meer verzamelaars bevonden dan in de periode daarvoor.

Aan die particuliere verzamelaars besteedde het museum bij het vijfenzeventig jarig bestaan van het museum ruim aandacht. Dat jubileum werd gevierd met de tentoonstelling *VANUIT HIER – OUT OF HERE* waarin ‘het museum zelfbewust naar voren treedt als een deftige grijsaard van 75 jaar’, zoals *de Volkskrant* schreef.²⁷³ In een belangrijk onderdeel van het programma, *The Collectors Show*, werd een keuze getoond uit het ensemble kunstwerken dat ooit toebehoorde aan Henri van Abbe, en werd een selectie gepresenteerd uit de collecties van Eindhovense privéverzamelaars en tevens deelnemers van de Stichting Promotors. Het museum verwees, naar eigen zeggen, naar de privaat-publieke samenwerking bij de oprichting in het verleden en zorgde een eerbetoon aan ‘de huidige regionale mecenasen’.²⁷⁴ Onder de deelnemers aan de stichting bevond zich een tiental ‘gepassioneerde verzamelaars’ die vaak voor de eerste keer ‘dierbare werken’ uit hun privécollecties met de buitenwereld deelden, overigens zonder dat hun namen opzichtig werden opgevoerd. In hun verzamelingen bevonden zich werken van ‘klassieke’ internationale kunstenaars als Francis Picabia, Lee Lozano, Lynda Benglis en Paul McCarthy, maar ook van jongere talenten als Yael Bartana, Ryan Gander, Moyna Flannigan en Marc Bijl.

²⁷¹ Interview met Ch. Esche op 6 februari 2019.

²⁷² Interview met Chr. Berndes op 16 januari 2019.

²⁷³ Domeniek Ruyters, ‘Vanuit hier. Van Abbe omhelst de privéverzamelaar’, *de Volkskrant*, 13 september 2011.

²⁷⁴ Van Abbemuseum, *Van Abbemuseum: Al 75 jaar een artistieke inspiratiebron VANUIT HIER - OUT OF HERE*, persbericht. Tentoonstelling 03-09.2011– 08.01.2012. VAM tentoonstellingsarchief 1936-heden, doos 2011-4 en doos 278.

In de zaaltekst bij de expositie werd tevreden opgemerkt dat een aantal van die kunstenaars in het museum te zien was op het moment dat de verzamelaars zelf nog maar net met collectioneren waren begonnen.²⁷⁵ De nog prille verzamelaars kwamen zo voor het eerst in het museum in contact met werk van die kunstenaars. Met die opmerking beoogde het museum de betekenis te benadrukken van het Van Abbemuseum voor zijn directe omgeving. Verder viel in die tekst te lezen dat Brabant in vergelijking met andere provincies een groot aantal serieuze verzamelaars kent. Overigens is dat in het verre verleden weleens anders geweest. Zo klaagde De Wilde hierover regelmatig als hij deze regio vergeleek met andere delen van Nederland waar meer verzamelaars waren en musea meer mochten profiteren van schenkingen.

6.4 Schenkingen

Onder de deelnemers aan *The Collectors Show* waren twee verzamelaarsechtparen, Philip (1961) en Inge (1961) van den Hurk en Harm en Floor Haak, die in 2011 en in 2013 tot schenkingen aan het museum overgingen. Zoals uit het onderstaande blijkt, passen de geschonken werken goed in de collectie van het museum.

Het echtpaar Van den Hurk gaf in januari 2012 het museum drie kunstwerken als geschenk: de installatie *The Book of 100 Questions* (1969) van James Lee Byars, het schilderij *Aladins Kanne* (1980) van Markus Lüpertz en de film *Z32* (2008) van Avi Mograbi over het Israëliisch-Palestijns conflict.²⁷⁶ De schenking van het werk van Byars en Lüpertz sluit aan bij werk dat reeds in de museumcollectie van deze beide kunstenaars aanwezig is. Van de Israëliische kunstenaar Mograbi was in 2007 een solopresentatie te zien in het Van Abbemuseum. Toen zat een aankoop door het museum er financieel niet in. Met deze schenking is het oeuvre van deze filmmaker nu toch in de museumverzameling vertegenwoordigd. Het echtpaar Van den Hurk wilde ervoor zorgen dat het museum op niveau kon blijven functioneren ondanks de dalende budgetten en stijgende prijzen.²⁷⁷ Met zijn gebaar stelde het verzamelaarsduo een voorbeeld voor andere privéverzamelaars, net ‘zoals anderen die ons voorgingen, voor ons een voorbeeld waren’, aldus Van den Hurk.²⁷⁸ In 2015 volgde de donatie van *Quixotic* (2011) van de Turkse kunstenaar Emre Hüner, een installatie bestaande uit diverse onderdelen waaronder objecten van keramiek. Van hem

²⁷⁵ Van Abbemuseum, *VANUIT HIER - OUT OF HERE*, zaaltekst. Tentoonstelling 03-09.2011– 08.01.2012. VAM tentoonstellingsarchief 1936-heden, doos 2011-4 en doos 278.

²⁷⁶ Kunstredactie, ‘De gruwelijke bekentenis van een Israëliische soldaat’, *Trouw*, 28 januari 2012.

²⁷⁷ Interview met Ph. van den Hurk op 28 februari 2019.

²⁷⁸ Kunstredactie, ‘De gruwelijke bekentenis van een Israëliische soldaat’, *Trouw*, 28 januari 2012.

bevond zich nog geen werk in de collectie. Verder werd dat jaar werk geschonken van Erik Andriesse, David Maljkovic en Guido van der Werve (wel al in de collectie) en van Felix Gmelin, Matthey Day Jackson en Christina Lucas (nog niet in de collectie). In nauwe afstemming met het museum werd het werk van Guido van der Werve met de kunstenaar gewisseld voor een ander werk dat beter in de collectie past.

Het echtpaar Harm en Floor Haak, werkzaam in de gezondheidszorg, schonk het museum in 2013 twee video's van Guido van der Werve *Nummer zes (Steinway grand piano. Wake me up to go to sleep and all the colors of the rainbow)* uit 2006 en *Nummer twaalf: Variations on a theme: The King's gambit accepted, the number of stars in the sky and why the piano can't be tuned or waiting for an earthquake* uit 2009 en twee video's *You could be lucky* en *Low reliëf II*, beide uit 2004, van de Israëlische kunstenaar Yael Bartana. Van haar bezat het museum al enkele werken, van Guido van der Werve in 2013 toen nog geen.

In december 2012 ontving het museum van de Eindhovense advocaat en verzamelaar Maurice van Valen (1971) een eerste schenking. Op dat moment was hij nog geen deelnemer van de Stichting Promotors; inmiddels is hij eind 2018 tot die stichting toegetreden. Hij schonk vierendertig werken van de kunstenaars JCJ Vanderheyden, Johan Lennarts en Pieter Laurens Mol, kunstenaars met een provinciale/regionale binding. Het werk van JCJ Vanderheyden is op zich al ruim vertegenwoordigd binnen de museumcollectie. Maar een paneel met diverse losse objecten, het soort werk dat algemeen binnen zijn oeuvre als een sleutelwerk wordt gezien, bezat het museum nog niet. Met de schenking van het werk *Reflections* ((2002)2003) werd daarin voorzien. Van de Eindhovense kunstenaar Johan Lennarts bezat het museum drie Cobra-achtige schilderijen. Door die gift van Van Valen is dat nu uitgebreid met werk uit diverse periodes met verschillende technieken waardoor het museum nu over een goed overzicht van zijn hele oeuvre beschikt. Het werk van Pieter Laurens Mol kon met de schenking aangevuld worden met nog niet in de collectie aanwezige, vroege tekeningen waaronder *Het Jaar Stapelt Zich Op* (1962). In 2015 volgde de schenking van twee videowerken *Normal Work* (2007) en *Toxic* (2012) van het Berlijnse duo Boudry/Lorenz van wie het museum nog geen werk had. De video's onderzoeken de geschiedenis van de fotografie en haar verhouding tot seksuele identiteit en intimiteit en sluiten goed aan bij de aandacht die het museum wil schenken aan opvattingen over gender en seksuele identiteit. In 2017 stond Van Valen drie gouaches af van de Nigeriaanse, in Antwerpen woonachtige kunstenaar Otobong Nkanga. Dat werk verwijst naar het geweven textiel *The Leftovers* (2017) dat het museum via de Stichting Promotors kon verwerven. Tot

slot was er in dat jaar ook de schenking van een installatie van David Maljkovic van wie het museum al een werk bezit, geschonken door het echtpaar Van den Hurk.

Van Valen die na een langdurig verblijf in het buitenland naar Eindhoven terugkeerde, motiveerde zijn gift in maart 2013 als volgt: ‘Nu ik hier weer woon vind ik het belangrijk om iets bij te dragen aan de cultuur hier. Het Van Abbemuseum heeft zich altijd geprofileerd als museum met een regionale uitstraling. Dat vind ik heel belangrijk’.²⁷⁹ Hij was verder van mening dat privéverzamelaars een aanzienlijke en blijvende bijdrage kunnen en moeten leveren aan de ondersteuning van musea.²⁸⁰ Zij kunnen de collecties helpen opbouwen en ontwikkelen. Het Van Abbemuseum was dankbaar voor de schenkingen. Het hoofd collecties Christiane Berndes gaf hier als volgt uiting aan: ‘We zijn heel blij met de schenking van deze werken, ze vormen een mooie aanvulling. Ze tonen aspecten van werk van deze kunstenaars die nog niet in de collectie vertegenwoordigd waren’.²⁸¹ Berndes benadrukte in een voor dit onderzoek gehouden interview dat een schenking de uitkomst is van een soms langdurig proces is. Zo bestaat er met Van Valen al gedurende langere tijd persoonlijk contact waarin van gedachten wordt gewisseld over kunstenaars, hun werk en de collecties. En dan komt ook weleens aan de orde of een bepaald kunstwerk van een kunstenaar goed in de museumcollectie zou kunnen passen of juist net een ander werk van hem. Zij ziet dat als ‘een soort voorzichtige afstemming’.²⁸² Van Valen beaamt in het interview met hem dat er echt sprake is geweest van een proces, een onderlinge wisselwerking. Hij zegt ook pas tot een schenking over te willen gaan als hij zeker weet dat het museum echt inhoudelijk geïnteresseerd is en dat het werk daarmee goed terecht komt.²⁸³

Waarschijnlijk mede door deze welkome en interessante giften veranderde de opstelling van het museum ten aanzien van schenkingen in 2013. In voorgaande plannen was sprake van een bepaalde terughoudendheid van de kant van het museum.²⁸⁴ Steeds werd in dezelfde bewoordingen gemeld dat ‘het Van Abbemuseum zich in principe gereserveerd opstelt ten aanzien van het aanvaarden van een schenkingen (in de vorm van kunstwerken) en dat er aan iedere schenking een periode voorafgaat waarin beide partijen onderzoeken in

²⁷⁹ De verwerving vond plaats in december 2012. Museum en verzamelaar kwamen er in maart 2013 mee naar buiten. Diede Hoekstra, ‘Een verzamelaar met liefde voor de stad’, *Eindhovens Dagblad*, 15 maart 2013, <https://www.ed.nl/eindhoven/een-verzamelaar-met-liefde-voor-de-stad-a8ba2f6e/> (geraadpleegd 21 januari 2018).

²⁸⁰ Van Abbemuseum, *Schenking Maurice van Valen*, tekst website Van Abbemuseum tentoonstelling 08.06.2012-15.09.2013. <https://vanabbemuseum.nl/programma/programma/schenking-maurice-van-valen/>

²⁸¹ Ibidem.

²⁸² Interview met Chr. Berndes op 16 januari 2019.

²⁸³ Interview met M. van Valen op 20 maart 2019.

²⁸⁴ Zie *Collectieplan 2006*, p. 10, *Collectieplan 2006-2007* p.11, *Collectieplan 2008-2010*, p.14, *Collectieplan 2010-2012*, p. 12 en *Collectieplan 2012*, p.11.

hoeverre het aangeboden kunstwerk daadwerkelijk op zijn plaats is binnen het museum en of het museum aan de verwachtingen van de schenker kan en wil voldoen'. In het *Collectieplan 2013* en volgende plannen veranderde de toon waarin over schenkingen werd gesproken. Het museum sprak uit dat het meer aandacht wilde besteden aan het verwerven van schenkingen van werken die relevant zijn voor de collectie en het opbouwen van relaties met potentiële schenkers.²⁸⁵ Natuurlijk bleef overleg en onderzoek vooraf nog steeds van belang en moesten kwalitatief goed passen binnen de collectie of zoals Berndes in het interview benadrukte: 'Voordat het museum een werk in zijn publieke verzameling opneemt, moet het zeker weten dat het ook iets met dat werk kan'.²⁸⁶ Er wordt volgens haar jaarlijks veel werk als schenking aangeboden waarvan het museum moet zeggen: 'het museum kan er niks mee, we hoeven het niet. En dat is een heel subtiel proces'.

Het is opvallend dat in de twee voorgaande directoraten het museum geen schenkingen van verzamelaars mocht ontvangen en de afgelopen jaren daarentegen juist wel. Voor een deel verklaart Esche het grote aantal schenkingen doordat verzamelaars zich meer verantwoordelijk zijn gaan voelen om een museum te ondersteunen.²⁸⁷ Misschien steunden zij het museum tijdens het directoraat van Fuchs en Debbaut immaterieel (via adviezen, hulp en ondersteuning), maar nooit middels een schenking. Bovendien zijn in 2012 door de rijksoverheid de fiscale maatregelen verder verruimd waardoor het financieel eenvoudiger werd om de belastingafdracht te verlagen door werken aan een publieke instelling te schenken. De begunstigers van den Hurk en Van Valen gaven desgevraagd in de interviews aan dat zij geen of nauwelijks baat hebben gehad bij die verruimde belastingmaatregelen. De reden dat zij dan toch tot schenkingen overgingen, kan gevonden worden in het iets willen betekenen voor het museum en voor de samenleving. 'Maar', zo gaf Van Valen in een met hem gehouden interview eveneens te kennen, 'ik zie het als verzamelende kunstliefhebber ook als een soort erkenning van mijn zelf opgebouwde expertise'.²⁸⁸ Hij vindt het opwindend wanneer professionals van het museum 'met al hun toetsingsmechanismen' het de moeite waard vinden een van zijn werken in hun collectie op te nemen of wanneer zij bijvoorbeeld van een kunstenaar als Otobong Nkanga een textielobject verwerven van wie hij al jaren daarvoor prenten had gekocht.

²⁸⁵ Van Abbemuseum, *Collectieplan 2013 Transparant & verspreid voor kunst & samenleving*, p. 11. <https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/collectieplannen/Collectieplan2013.pdf> (geraadpleegd 3 januari 2019).

²⁸⁶ Interview met Chr. Berndes op 16 januari 2019.

²⁸⁷ Interview met Ch. Esche op 6 februari 2019.

²⁸⁸ Interview met M. van Valen op 13 maart 2019.

Van de kant van beide verzamelaars werden aan de schenkingen geen voorwaarden gesteld (noch over de frequentie van presentatie, noch over enige vorm van tegenprestatie), aldus Berndes. Daarmee zou in termen van Steenbergen gesproken kunnen worden van onbaatzuchtige schenkers. Enige blijk van waardering of erkentelijkheid wordt door hen overigens wel verwacht, zo bleek uit de interviews.

De afgelopen jaren kan het museum dan wel een rooskleurig beeld schetsen van het aantal schenkingen, uit een recent, landelijk onderzoek van het blad *Metropolis M* naar nieuwe museale aanwinsten in 2018 blijkt echter dat het Van Abbemuseum in relatie tot andere musea in Nederland betrekkelijk weinig schenkingen heeft weten binnen te halen, ter vergelijking: het Eindhovense museum verwierf vijf schenkingen en Museum Boijmans Van Beuningen zevenentwintig schenkingen (van hedendaagse kunst), terwijl de aankoopbudgetten van beide instellingen ongeveer even groot zijn.²⁸⁹ Een vergelijkend onderzoek onder Nederlandse musea om hiervoor een verklaring te vinden, zou interessant kunnen zijn. Dat zou ook aanbevelingen kunnen opleveren welke activiteiten eventueel nodig zijn om die situatie te verbeteren.

6.5 Bruiklenen verdwijnen

Tijdens het directoraat van Fuchs en Debbaut kon het museum beschikken over talrijke langdurige bruiklenen van diverse eigenaren. Vanaf 2001 bouwt Anton Herbert zijn bruiklenen af om weer zelf over de werken te kunnen beschikken en in 2005 bevestigt het museum dat het geen werk meer van hem in zijn bezit heeft.²⁹⁰

Ook Geertjan Visser laat in juli 2005 onder dankzegging voor de ‘gastvrijheid en de uitmuntende zorg’ weten dat hij de overeenkomst met het museum voor de dan nog tien resterende werken beëindigt. Hij ging daarbij niet over een nacht ijs. ‘Na lang twijfelen: wat moet er met mijn bruikleen gebeuren i.v.m. mijn leeftijd, heb ik tenslotte besloten, de resterende werken te veilen’, zo schreef hij.²⁹¹ Het museum zou bij eventuele interesse voorrang krijgen. Maar het museum heeft van die voorkeursbehandeling geen gebruik meer gemaakt.

²⁸⁹ S. Huisman, ‘De collectie Nederland in cijfers, beeldende en toegepaste kunst van na 1945’, *Metropolis M*, 39 (2018), bijlage nummer 6.

²⁹⁰ Brief van Chr. Berndes (museum) aan A. Herbert, oktober 2005. VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 141079, volgnr. 74: Kunstwerken Permanente bruiklenen van/aan derden 2000-2005, correspondentie.

²⁹¹ Brief van G. Visser aan Chr. Berndes (museum), 1 juli 2005. VAM B-dossiers 1990-2007, CINV. 141079, volgnr. 74.

Het behoud en beheer van kunstwerken brengen aanzienlijke kosten voor registratie, conservering, opslag en verzekering met zich mee. Esche schat dat die kosten jaarlijks oplopen tot in de tienduizenden euro's.²⁹² Die kunnen nog verder toenemen bij noodzakelijke restauratiewerkzaamheden. Maar als gevolg van opgelegde bezuinigingen zag het museum zich vanaf 2008 genoodzaakt om samen met eigenaren van langdurige bruiklenen naar oplossingen te zoeken.²⁹³ Daar komt nog bij dat die bruiklenen de laatste tijd ook niet meer werden getoond. Redenen genoeg voor Esche om naar die 'kostenpost' te kijken met daarbij in het achterhoofd dat het om publiek geld gaat dat particuliere verzamelaars uitsparen.

Esche kijkt heel anders naar bruiklenen dan zijn voorgangers.²⁹⁴ Voor hen was het belangrijk de eigen collectie met bruiklenen in een brede context te kunnen plaatsen. Zij namen de kosten daarvoor dan ook graag voor lief. Esche daarentegen gaat ervan uit dat particuliere verzamelaars vooral profiteren van publieke middelen, zo gaf hij in het interview aan. Bij wijze van voorbeeld noemde hij de bruiklenen van Herbert. Die kon geld uitsparen door kunstwerken onder te brengen bij musea. Hij vermoedt dat Herbert in het verleden zelfs heeft laten doorschemeren bereid te zijn geweest tot een schenking om daarmee het museum welwillend te stemmen. Herbert zou zo opslagkosten afgewenteld hebben op publieke instellingen. Volgens Esche zou Herbert op eenzelfde manier met bruiklenen zijn omgegaan bij het Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) en andere musea. Zo was hij voor delen van zijn collectie kosteloos verzekerd van goede opslag en passend beheer. Omdat het publieke middelen betreft, zegt Esche echter terughoudend te zijn met het aannemen van bruiklenen of het zou op voorhand duidelijk moeten zijn dat er een gift tegenover staat. Een bijkomend bezwaar voor hem vormt de mogelijke invloed die een verzamelaar op het (tentoonstellings)beleid zou willen uitoefenen. Want de waarde van een kunstwerk gaat omhoog, als het in een vooraanstaand museum wordt geëxposeerd. Een verzamelaar heeft er dan baat bij wanneer bruiklenen in een tentoonstelling gebruikt worden. Hij zal proberen een directeur of een curator dan zover te krijgen dat zijn kunstenaar wordt getoond. In hoeverre Esches bezwaren opgaan, is nog maar de vraag. Uit de gevoerde gesprekken in dit onderzoek is dat voor het Van Abbemuseum, voor zover het verzamelaars betreft als Cooreman en Sanders, niet gebleken. Cooreman verklaarde in het interview nooit druk te hebben willen uitoefenen op het gebruik van bruiklenen. Het ging hem vooral om de goede bescherming die de werken in het museum ontvingen en niet om kosten uit te sparen.

²⁹² Interview met Ch. Esche op 6 februari 2019.

²⁹³ *Collectieplan 2008-2010*, p. 14.

²⁹⁴ Interview met Ch. Esche op 6 februari 2019.

Noch in de volgende collectieplannen noch in de beleidsplannen werd aangegeven of en hoe het museum na 2008 uitvoering heeft gegeven aan het vinden van oplossingen voor de hoge kosten voor de bruiklenen. De praktijk was dat de kunstwerken van de Cooremans in 2017 zijn teruggegaan naar de eigenaren. Eerder in 2005, al vrij snel na zijn aantreden, liet Esche aan het verzamelaarsechtpaar weten dat hij het werk *Sin titulo L, A1* (1987) van Cristina Iglesias niet goed bij de museumcollectie vond passen en dat hij daarom de bruikleenovereenkomst voor dat werk wilde beëindigen, aldus Cooreman in het interview.²⁹⁵ De reden waarom het werk niet goed paste is binnen het museum niet meer bekend. De redenering is opmerkelijk omdat het museum zelf drie werken van die kunstenaar bezit. Het echtpaar Cooreman heeft dit kunstwerk toen teruggenomen. Die handelwijze was voor hen nog te billijken. Terugkijkend op de gang van zaken in 2017 heeft het verzamelaarsechtpaar hiermee meer moeite, zo gaven zij aan. Zij kunnen zich nauwelijks voorstellen dat alleen de hoogte van de verzekeringskosten de doorslag zou kunnen geven, want slimme oplossingen op verzekeringsgebied met andere musea zijn hiervoor volgens hen denkbaar. Veeleer zagen ze het opzeggen in relatie tot het niet meer gebruiken van de uitgeleende werken. In hun ogen staat tegenover de kosten voor het museum de mogelijkheid om de kunstwerken voortdurend in te zetten, zo benadrukten zij in het vraaggesprek.²⁹⁶ Zij zagen die beschikbaarheid als een belangrijke compensatie voor de kosten. Esche heeft in 2017, volgens zijn zeggen, nog geopperd die kosten te willen blijven dragen als het echtpaar Cooreman tot een schenking zou willen overgaan. Zo zou hij nog wel een ruimtelijke installatie van Manfred Pernice van hen in bruikleen willen hebben of een werk van Lucy MacKenzie, maar dan zou er dus een schenking tegenover moeten staan. Op gelijke wijze reageerde hij ook in 2013 op een aanbod van Cooreman om werk van Jos De Gruyter en Harald Thys in bruikleen af te staan. Maar schenken vormt voor hen geen optie, zolang de Belgische staat niet die belastingfaciliteiten kent voor begunstigers zoals die in Nederland bestaan, zo gaven ze aan.²⁹⁷ Bovendien spreekt het museum thans ook niet meer zo tot hun verbeelding dat zij over zouden willen gaan tot een schenking, aldus Cooreman in het vraaggesprek.²⁹⁸

Ook de bruiklenen van Martijn en Jeannette Sanders gaan binnenkort het museum verlaten. Bij hen kan de beëindiging van de bruikleenovereenkomst wel op begrip rekenen. Zij hebben oog voor de lastentoename van het museum als gevolg van de opgelegde

²⁹⁵ Interview met W. en Y. Cooreman op 6 maart 2019.

²⁹⁶ Idem.

²⁹⁷ Idem.

²⁹⁸ Idem.

bezuinigingen, zo gaf Sanders in het interview aan. Het betekent wel dat het fameuze schilderij *Wege der Weltweisheit* van Anselm Kiefer na meer dan veertig jaar definitief het museum verlaat. Zij hebben het afgelopen decennia schenkingen gedaan aan het Stedelijk Museum en ook weleens met de gedachte gespeeld om het Van Abbemuseum met een schenking te gedenken. Maar momenteel overlappen de inhoudelijke keuzes van Esche en het echtpaar Sanders elkaar niet. Daarom zijn zij niet genegen om werken aan het museum af te staan waar het museum misschien niet zoveel interesse in heeft, zo liet Sanders in het interview weten.²⁹⁹

Toch bleef het museum nog steeds open staan voor (nieuwe) bruiklenen, zoals uit het *Collectieplan 2010-2012* en *Collectieplan 2013* blijkt.³⁰⁰ Esche wil in dat geval niet alleen een object opnemen binnen de collectie, maar zegt geïnteresseerd te zijn in het netwerk waaruit het kunstwerk voortkomt en of daarmee een duurzame relatie kan worden opgebouwd. Daarom geldt voor langdurige bruiklenen dat de omstandigheden en de motieven van zowel bruikleengever als bruikleennemer om tot een langdurige bruikleen te komen van doorslaggevend belang zijn. Berndes voegde hier in het met haar gehouden interview nog nadrukkelijk aan toe dat een bruikleen alleen overwogen zal worden als daar een *promised gift* tegenover staat.³⁰¹

Een bruikleenovereenkomst kan ook door de eigenaar zelf worden opgezegd. Het museum was pijnlijk verrast toen de erven van A.C. Korevaer-Visser, zus van de gebroeders Martin en Geertjan Visser, de bruikleen van Richard Long's *Wood Circle* (1976) in 2011 beëindigden en het te koop aanboden.³⁰² Fuchs die in jaren zeventig als adviseur voor Korevaer-Visser was opgetreden, had het kunstwerk in 1977 voor weinig geld voor haar kunnen aankopen. Het object werd meteen als bruikleen overgebracht naar het Van Abbemuseum. In al die jaren steeg het enorm in waarde. Het werd dan ook als 'heel wrang' ervaren dat het museum hiervoor vervolgens de marktwaarde moest betalen, en nog wel met publieke middelen, aldus Berndes.³⁰³ Externe geldschieters als de BankGiroLoterij en de provincie Noord Brabant, en zelfs een heuse crowdfundingactie moesten eraan te pas komen om dit kunstwerk alsnog voor het museum te behouden, dat ruim dertig jaar (sinds het jaar van vervaardiging) in het museum aanwezig was. Zoals het museum zelf aangeeft: 'In de loop der

²⁹⁹ Interview met M. Sanders op 6 maart 2019.

³⁰⁰ *Collectieplan 2010-2012*, p. 12 en *Collectieplan 2013*, p. 11.

³⁰¹ Interview met Chr. Berndes op 16 januari 2019.

³⁰² *Collectieplan 2012*, p. 8.

<https://mediabank.vanabbemuseum.nl/vam/files/alexandria/publiciteit/collectieplannen/Collectieplan2012.pdf>.

³⁰³ Interview met Chr. Berndes op 16 januari 2019.

tijd is de *Wood Circle* vele malen tentoongesteld, gefotografeerd en gedocumenteerd. Het werk vormde de aanleiding voor vele gesprekken en discussies en was inmiddels een onmisbaar onderdeel van de geschiedenis van het museum geworden’.³⁰⁴

6.6 Afstoten van kunst

In het *Collectieplan 2006-2007* werd tevens ingegaan op het afstoten van collectieonderdelen van het museum.³⁰⁵ Dit was in het verleden een steeds terugkerend thema. Esche stond daar gereserveerd tegenover. De collectie vertelt een verhaal: de geschiedenis van het verzamel- en tentoonstellingsbeleid. Ze is daarom van belang voor de receptiegeschiedenis van de beeldende kunst in het algemeen en voor het museum in het bijzonder. In het *Collectieplan 2013* bleek die gereserveerdheid zelfs omgeslagen in een positieve opstelling: ‘de losse eindjes binnen de eigen collectie bleken belangrijke en interessante aanknopingspunten voor interpretatie en heroriëntatie. Van een inactief deel van de collectie dat in aanmerking zou komen voor afstoting is voorlopig nog geen sprake’.³⁰⁶

Een deel van de gemeenteraad was hiervan nog niet overtuigd. Die raadsleden drongen tijdens de begrotingsbehandeling in 2014 aan op een onderzoek naar de verkoopmogelijkheid van incurante werken in de kelders van het museum, overigens zonder de basiscollectie van het museum aan te willen tasten.³⁰⁷ De opbrengst zou kunnen dienen om de slechte, gemeentelijke financiële situatie op te vijzelen. In dit kader liet het museum het onderzoek “*Verkopen collectie: wanneer wel, wanneer niet?*” uitvoeren.³⁰⁸ Daaruit bleek dat verkoop van objecten uit de collectie onder voorwaarden mogelijk is. Het afstoten van (kunst)objecten door musea gebeurt regelmatig, maar wordt alleen geaccepteerd in het kader van collectievorming, het aanscherpen van het collectieprofiel, het verhogen van de kwaliteit van de collectie, en voor zover het gebeurt volgens de afgesproken procedures. Afstoten c.q. verkopen van de collectie om louter financiële redenen wordt in principe niet aanvaard. Op basis van landelijke en internationale afspraken kunnen kunstvoorwerpen alleen op artistiek-inhoudelijke gronden worden afgestoten na een herkomstonderzoek. Het onderzoek wees ook op nadelige financiële consequenties en eventuele reputatieschade. Tenslotte is er mogelijk

³⁰⁴ *Collectieplan 2014-2016*, p. 14.

³⁰⁵ *Collectieplan 2006-2007*, p. 11.

³⁰⁶ *Collectieplan 2013*, p.12.

³⁰⁷ Gemeenteraad Eindhoven, *Motie 11 (BM11)*, begrotingsbehandeling 4 november 2014, Raadsinformatiesysteem gemeente Eindhoven.

³⁰⁸ Gemeente Eindhoven, college van b&w, *Mogelijkheden van verkoop van kunstwerken uit de collectie van het Van Abbemuseum*, Raadsinformatiebrief 1 september 2015, 15R6565.
<https://eindhoven.raadsinformatie.nl/document/2707136/1#search=%22afstoten%20kunst%22>.

sprake van een negatief effect op bijdragen van potentiële schenkers aan de collectie. De politiek bleek tevreden te zijn met de onderzoeksresultaten, want de discussie werd gesloten.

6.7 Samenvatting

Bij het aantreden van Charles Esche bestond de Commissie van Bijstand weliswaar nog op papier, maar in werkelijkheid was ze opgehouden te bestaan. Momenteel is er geen formeel orgaan meer waarin een verzamelaar in een beleidsbepalende rol participeert, wat Esche voor een publiek museum ook niet juist zou vinden. Die rol ligt volgens hem bij de gemeenteraad. Banden met verzamelaars worden aangehouden ofwel via de Stichting Promotors Eindhoven, voor zover ze daaraan deelnemen of met een enkeling door de conservator die verantwoordelijk is voor de collectie.

Esche tracht kunst in te zetten als middel om sociale veranderingen in de samenleving te realiseren en het museum als plek te laten functioneren waar mensen kunnen nadenken over hun positie in de wereld. Een aantal verzamelaars laat weten niet zo geporteerd te zijn voor die uitgezette beleidslijnen.

De langdurige bruiklenen die zijn beide voorgangers hadden verworven, worden of zijn inmiddels beëindigd. Als motivering daarvoor voert Esche diverse redenen op: hoge kosten in tijden van bezuinigingen, niet meer tonen van de bruiklenen en de ongewenste inzet van publieke middelen ten gunste van particuliere verzamelaars. In de laatste beleidsdocumenten geeft het museum evenwel aan nog steeds open te staan voor het opnemen van bruiklenen, mits daar uiteindelijk op termijn een schenking tegenover wordt gesteld.

Niet eerder ontving het museum zoveel schenkingen van verzamelaars, ook al gaat het met schenkingen eveneens terughoudend om want met het aanvaarden van een gift neemt het de verantwoordelijkheid op zich neemt tot het goed beheren van de schenking. Dat brengt kosten met zich mee. Aan het aanvaarden van schenkingen gaat dan ook een zorgvuldig proces vooraf waarin met begunstigers wordt besproken of een werk binnen de collectie past. Toch ontving het museum over 2018 in verhouding tot andere musea minder schenkingen, zo blijkt uit een landelijk onderzoek.

Het valt op dat er zowel bij bruiklenen als bij schenkingen sprake is van een groot kostenbesef voorkomende uit een zorgvuldige omgang met publieke middelen waarbij Esche zich baseert op zijn maatschappijvisie. Maar op basis van een louter zakelijke benadering is eenzelfde opstelling mogelijk als op basis van zijn ideologische ideeën.

7 De rollen van verzamelaars in historisch perspectief

In de voorgaande hoofdstukken is per museumdirecteur aangegeven welke relatie ieder met verzamelaars onderhield. Daarbij werd nader ingegaan op die collectioneers die voor de verschillende directeurs van betekenis waren, in positieve dan wel negatieve zin. In dit slothoofdstuk wordt die onderlinge wisselwerking nader weergegeven aan de hand van een onderscheid in immateriële en materiële rollen. Op het immateriële vlak is een uitsplitsing in formele contacten, tot uitdrukking komend in de rol van lid van de museumcommissie(s), en in informele contacten, zich uitend in verschillende rollen als gesprekspartner, steun en toeverlaat, mentale ondersteuner en dergelijke. Op materieel gebied doen zich rollen voor als verkoper en koper, bruikleengever en bruikleenemer, en schenker en begunstigde. Per rol wordt in dit hoofdstuk bekeken of en zo ja, welke verschillen er tussen de directeurs zijn waar te nemen en welke patronen er zich aandienen, met als doel voor het Van Abbemuseum vanaf zijn oprichting de wisselwerking tussen de directeur en verzamelaar in beeld te brengen.

7.1 Formele contacten binnen de museumcommissie(s)

Binnen de museumstructuur beoordeelden in het verleden de leden van de Commissies van Toezicht en Advies het beleid en de aankoopvoorstellen. Er was weliswaar sprake van een verantwoordelijkheidsverdeling, maar meestal vergaderden zij samen en ontstond er daarmee als vanzelf een overlap in haar activiteiten. Vanaf 1984 bestond er alleen nog een Commissie van Bijstand als adviesorgaan voor collectiebeleid en aankoopvoorstellen. Onder de toezichthouders en later de adviseurs bevonden zich ook verzamelaars. De vraag is aan de orde geweest in hoeverre zij invloed hebben uitgeoefend op het beleid van een directeur dan wel op de kunstaankopen door een voorkeur voor bepaalde kunstenaars uit te spreken of misschien wel voor speciale kunstweken van een kunstenaar. Reeds eerder is opgemerkt dat de term ‘invloed’ op zich geen eenvoudig te hanteren begrip is. Hieronder volgt toch een voorzichtige poging.

Tijdens het directoraat van Wouter Visser waren er drie verzamelaars lid van de Commissie van Toezicht: stichter Henri van Abbe, Jo Elias en Anton Schellens. Van Henri van Abbe kan gezegd worden dat hij een stempel op het beleid van het museum wist te drukken, en dus invloed uitoefende. Zo wilde hij betrokken zijn bij de kunstaankopen van Visser en keurde hij een aankoopvoorstel af. Zijn opvolger De Wilde had last van de voortdurende discussies binnen de commissie over de inhoudelijke koers, ook nog nadat de gemeenteraad in 1949 en 1951 duidelijk had gekozen voor moderne kunst. De commissie

bestond aanvankelijk nog uit dezelfde toezichthouders als voor de oorlog, alleen Henri van Abbe was vervangen door zijn zoon. Soms lag de commissie dwars en werden regelmatig aankoopvoorstellen aangehouden. Vooral van Schellens en Zoetmulder kwam het verzet tegen de moderne koers. Hier kan eveneens worden gesproken van het uitoefenen van invloed. Het college wilde die situatie niet langer tolereren en koos ervoor de Commissie van Toezicht anders te structureren. Tot de aangepaste commissie traden vervolgens de verzamelaars Johan Peijnenburg en George Cammelbeeck toe. Zij golden als belangrijke adviseurs voor De Wilde. Toen Leering binnen de museumcommissies onder vuur lag, hield Peijnenburg zich wat op de vlakte, terwijl Leering juist veel steun ondervond van Cammelbeeck. Deze mengde zich niet in de discussie over de artistieke inhoud, maar stelde zich procesmatig op door te wijzen op de eigen verantwoordelijkheid van de directeur en door vertrouwen in hem uit te spreken. Dat was precies de inbreng die Leering toen nodig had. Cammelbeecks inbreng was daarmee van doorslaggevende betekenis. Hier mag eveneens gesproken worden van het effectief uitoefenen van invloed. Het beleid van Fuchs lag tijdens commissievergaderingen niet in die mate onder druk als bij zijn voorgangers, zeker niet nadat de commissiestructuur wederom was aangepast en er personen uit zijn netwerk hieraan gingen deelnemen, onder wie de verzamelaars Frits Becht, Anton Herbert en Martijn Sanders. De vergaderingen werden gekenschetst als gemoedelijk en informatief. Vrijwel alle aankoopvoorstellen werden overgenomen, slechts één voorstel zou door Fuchs zijn teruggenomen. Van verzamelaar Martijn Sanders is gehoord dat Fuchs door zijn ervaring en deskundigheid meer invloed op hem had dan hij op Fuchs. Ook Debbaut geeft aan dat vrijwel altijd met zijn voorstellen werd ingestemd, hoewel er met zijn voorstel over de aankoop van een deel van de Collectie Herbert niet werd ingestemd. Pinget vermoedde dat de invloed van individuele commissieleden op Debbaut groot was, in het bijzonder van Anton Herbert, zonder dat hij hiervoor harde bewijzen kon aandragen. Het ontbreken van verslagen maakt het onmogelijk om dit aan te tonen. Zelf wil Debbaut niet spreken van eenzijdige beïnvloeding. Hij typeert de relatie met Herbert als een ‘osmose’ waarin beiden voortdurend ideeën en gedachten uitwisselden en waarbij de onderlinge banden zo hecht waren dat ze beiden invloed op elkaar hadden. Mocht er dan al sprake zijn geweest van invloed dan is die in zijn ogen wederzijds. Ook al praat Debbaut dus liever niet in termen van invloed, een typering van de wisselwerking als onderlinge beïnvloeding doet het meest recht aan de situatie. Tot slot zijn er tijdens het directoraat van Esche geen verzamelaars meer betrokken in een formele adviesrol, hoewel bekend is dat de promotors wel gedegen kritiek geven op beleid en aankopen hebben en dus op hun manier invloed proberen uit te oefenen. Esche heeft echter aangegeven dat hij het

gevaarlijk vindt als private personen het beleid voor een publieke instelling bepalen. Hij zal wel naar kritiek willen luisteren maar hen geen invloed willen toestaan. In de loop van de museumgeschiedenis is de formele commissiestructuur steeds losser geworden en momenteel afwezig.

7.2 Informele contacten

De informele contacten tussen een museumdirecteur en een verzamelaar kunnen diverse vormen aannemen, zoals het verstrekken van mentale bijval, het zorgen voor informatie-uitwisseling, het verlenen van ondersteuning etc. Ze zijn ook samen te brengen onder de noemer van het zijn van elkaars gesprekspartner.

Omdat moderne en hedendaagse kunst vaak aanleiding gaven tot vervreemding en verwarring, was het niet verwonderlijk dat de directeurs van het Van Abbemuseum regelmatig bloot stonden aan kritiek, vanuit de media, de gemeentelijke politiek, de kunstwereld en het publiek. Om hun beleid aanvaard te krijgen moesten zij ‘strijd’ leveren. De meeste directeurs probeerden in hun omgeving steun te organiseren. Zo zocht Edy de Wilde, nog jong en onervaren als directeur, bemoediging en bevestiging bij de grote en ervaren verzamelaar Pierre Regnault. De Wilde deelde met hem onder meer problemen over de aankopen van *De Varkensdoder* van Herman Kruidier en liet Regnault weten dat hij over de juistheid van die aankoop in Eindhoven moest vechten. De keuze voor moderne kunst riep bij De Wilde een strijdbare houding op. Ook Leering ontmoette veel onbegrip en kritiek op zijn aankopen en tentoonstellingen, zoals op zijn Christo-expositie met de ingepakte voorwerpen, *Empaquetages*: ‘Is dit nog wel kunst die in een museum thuishoort?’, zo vroegen men zich hardop af. Van verzamelaar Martin Visser die hem het idee voor die expositie aan de hand gedaan, ondervond hij artistiek-inhoudelijke steun. Maar aan het einde van zijn directoraat was er ook kritiek. Een strijdbare opstelling zien we ook terug bij Rudi Fuchs die moderne kunst ‘te vuur en te zwaard’ wilde verbreiden. Hij wist zich gesteund door de verzamelaars in zijn netwerk: Frits Becht, Anton Herbert en Martijn Sanders. En we zien die houding eveneens bij Jan Debbaut. Hij zei samen met verzamelaar Herbert te behoren tot ‘een minderheid die de gevestigde waarden en systemen aanviel en dus ook aangevallen werd’ en leerde dat ‘de nieuwe kunst militant verdedigd moest worden als door een partizaan’. Esche die wil laten nadenken hoe kunst kan bijdragen aan sociale veranderingen in de samenleving, is er niet direct op uit om bij verzamelaars uitgebreid steun te vinden voor zijn beleid. Daar komt bij dat verzamelaars zoals Wilfried Cooreman en Martijn Sanders aangeven juist niet op zijn inhoudelijke lijn te zitten. De geschiedenis overziend kan vastgesteld worden dat elke

directeur, misschien Visser het minst, omdat er geen aanleiding toe bestond, maar zelfs Esche met zijn inzet op ‘constituencies’ strategieën hebben ontwikkeld om zich gesteund te weten door groepen verzamelaars of anderen om hun radicale koers voor te zetten.

Naast steun en zelfs bijval was er sprake van veel onderlinge informatie-uitwisseling en het delen van ervaringen over interessante kunstenaars, toonaangevende galerieën en boeiende tentoonstellingen. Om zijn functie goed te kunnen uitoefenen moet iedere directeur beschikken over actuele informatie over kunstontwikkelingen. Daarvoor staan vele wegen open waaronder het lezen van nationale en internationale vakbladen, tijdschriften en boeken, het bestuderen van catalogi en het onderhouden van contacten met collega-directeuren, conservatoren, kunsthistorici, kunstenaars, galeriehouders en ook met verzamelaars. Voor wat deze laatste betreft beklagde De Wilde zich tegenover Regnault dat er in de regio Eindhoven over het algemeen maar weinig verzamelaars van moderne en hedendaagse kunst waren, ook al waren er natuurlijk verzamelaars als Cammelbeeck en Peijnenburg met wie De Wilde veel contact had. Daarom haalde hij toch ook graag de banden aan met Dotremont in Brussel en Regnault in Amsterdam, zeker gezien hun imposante collecties van moderne meesters uit het begin van de twintigste eeuw. Regnault noemde namen van interessante kunstenaars en stuurde hen bij De Wilde langs. Leering vond dicht bij huis, in de regio Eindhoven, in Martin Visser een belangrijke gesprekspartner. Zij wezen elkaar op interessante kunstenaars en galerieën: Visser wees op Christo en galerieën in Düsseldorf en Leering op Dan Flavin, Morris Louis, Joseph Beuys en Bruce Nauman. Op hun beurt realiseerden Fuchs en Debbaut zich dat het museum gelegen is in de periferie van Nederland, hoewel het door zijn ligging op zich ook gunstig ligt ten opzichte van Vlaanderen en het Ruhrgebied. Beiden vonden het daarom belangrijk om een goed nationaal én internationaal netwerk op te bouwen om zo optimaal op de hoogte te blijven van nieuwe ontwikkelingen in de kunst. Het maakte dan niet uit of een verzamelaar uit Nederland of België kwam. Fuchs nam uit zijn uitgebreide bekendenkring drie verzamelaars op in de Commissie van Advies/Bijstand: de eerder genoemde Frits Becht, Anton Herbert en Martijn Sanders. Ook buiten de commissievergaderingen om was er over en weer veelvuldig contact. Onder verzamelaars waren de aansprekende tentoonstellingen van Fuchs vermaard. Voor veel verzamelaars uit binnen- en buitenland vormde dat dan ook een reden openingen bij te wonen. Zo ontstond er een plek waar verzamelaars elkaar ontmoetten en Fuchs onderling informatie en ervaringen kon delen. In het begin van zijn directoraat maakte Debbaut binnen de Commissie van Bijstand nog gebruik van het netwerk van Fuchs. Toen de samenstelling van de commissie echter veranderde, was Herbert binnen de commissie nog de enige verzamelaar met wie

Debbaut (en ook zijn staf) veel informatie en ervaringen deelde, galerieën bezocht, op atelierbezoek ging, openingen van tentoonstellingen bijwoonde etc. Debbaut was de initiator van de Stichting Promotors Eindhoven, in het leven geroepen om het museum financieel te ondersteunen. Periodiek verstrekte hij informatie aan de deelnemers van wie ook een aantal tot verzamelen overging. Maar er was veeleer sprake van eenrichtingsverkeer dan van een wederkerige informatievoorziening. Esche onderhoudt eveneens contacten met die stichting waaraan nog steeds een aantal verzamelaars deelneemt. Ook al is er vanuit het museum sprake van een regelmatige informatie-uitwisseling met een aantal individuele verzamelaars, doet Esche toch voor zijn eigen informatievoorziening duidelijk minder een beroep op verzamelaars dan zijn voorgangers deden.

Uit het voorgaande komt ook naar voren dat er ondanks verzet bij enkele verzamelaars over de museumkoers die De Wilde wenste te volgen, er bij andere collectioneurs in het algemeen ook veel waardering bestond voor het museum onder de verschillende directeuren. De koers van de huidige directeur lijkt echter onder een aantal verzamelaars en promotors weer meer omstreden. Anderzijds bestond van de kant van de directeuren veel waardering voor het verzamelen door particulieren: Zo had De Wilde ontzag voor de ‘compromisloze keuzes’ van verzamelaars zoals Pierre Regnault, Leering voor de doortastendheid van Martin Visser ten opzichte van een traag werkend museum en Fuchs en Debbaut voor de verzameling van Anton Herbert die uitblonk door haar kwaliteit. Esche heeft zich niet uitgelaten over specifieke verzamelaars, al neemt hij vanuit zijn maatschappijvisie bij vermogende verzamelaars waar dat zij minder interesse hebben voor kunstenaars die zich bezig houden met het visualiseren van sociale veranderingen.

7.3 Verkoper en koper

Tegenwoordig komt het steeds vaker voor dat verzamelaars stukken uit hun verzameling verkopen. Verzamelaarsectparen Becht, Cooreman, Herbert en Sanders bouwden hun collecties op en hielden deze zoveel mogelijk in tact, dit in tegenstelling tot de Vissers die eind jaren vijftig hun hele Cobra-collectie verkochten om met de opbrengsten ervan nieuwe kunstrichtingen te verkennen. Zij hadden er minder moeite mee om werken van de hand te doen. Zo verkochten zij *Monochrome* van Manzoni in 1966 en hun grafiekcollectie in 1985 aan het Van Abbemuseum. Ook Johan Peijnenburg was bereid een schilderij van Bram van Velde aan De Wilde te verkopen. Uiteindelijk koos deze voor een gouache *Zonder titel* (1961) van die kunstenaar. Selderbeek trachtte delen van zijn collectie die in bruikleen aanwezig was,

aan het museum te verkopen. Maar zowel voor als na de oorlog ging het museum niet tot aankoop over.

Anton Herbert onderhandelde met Jan Debbaut over een aantal schilderijen uit de collectie van zijn vader om zo het ensemble met Vlaamse expressionisten in het museum te versterken. De koop ging niet door, omdat de Commissie van Bijstand niet met de aankoop instemde.

7.4 Bruikleengever en bruikleenemer

Wouter Visser kon regelmatig met succes een beroep doen op regionale verzamelaars om tentoonstellingen mogelijk te maken. Dat gold ook voor De Wilde die voor tentoonstellingen kon beschikken over werken van onder anderen Peijnenburg. Hij richtte ook tentoonstellingen in die geheel gewijd waren aan de collecties van Regnault en Dotremont. Met deze tentoonstellingen kon hij goed de koers illustreren die hij zelf was ingeslagen. Toen Leering felle kritiek kreeg op zijn geavanceerde beleid, organiseerde hij de tentoonstelling *Three Blind Mice*, samengesteld uit delen van de collecties van Frits Becht, Hubert Peeters en Martin Visser. Zo kon hij laten zien dat hij niet alleen stond met zijn keuze voor nieuwe richtingen in de kunst. En wat te verwachten was, ook deze tentoonstelling oogstte kritiek. Maar hier zou gesproken kunnen worden van het gezegde ‘gedeelde smart is halve smart’. Uit bewondering voor de Collectie Anton en Annick Herbert wijdde Fuchs een tentoonstelling aan die verzameling in combinatie met werk van het museum. Die expositie toonde aan hoe goed de beide collecties op elkaar aansloten. Met een verwijzing naar de particuliere oorsprong van het museum selecteerde Esche werk uit de collecties van een aantal lokale/regionale verzamelaars, wat tot de bont geschakeerde tentoonstelling *The Collectorshow* leidde. Verzamelaars voelden zo dat er aandacht en waardering uitging naar hun verzamelactiviteiten.

Om verschillende redenen kan het voor het museum interessant zijn om kunstwerken in langdurige bruikleen te ontvangen. Zoals voor de oorlog gebruikelijk was, deden musea regelmatig een beroep op verzamelaars om de museumcollectie aan te vullen; dat gold ook voor het Van Abbemuseum met zijn toen nog kleine eigen collectie. De Amsterdamse verzamelaar Selderbeek was bereid om een honderddertigtal schilderijen aan Wouter Visser in bruikleen af te staan. Na de oorlog waren er nog maar drieënveertig stukken uit zijn collectie in het museum aanwezig; de andere waren reeds teruggegaan naar Selderbeek. Van de nog overgebleven werken nam De Wilde in 1955 afscheid omdat hij zich meer wilde concentreren op modernere kunstwerken die hij kon betrekken via Regnault. Tijdens het directoraat van Leering waren er geen kunstwerken in langdurige bruikleen in het museum aanwezig. Fuchs

maakte daarentegen weer wel gretig gebruik van die mogelijkheid om daarmee de eigen aanwinsten in een ruimere context te kunnen plaatsen. Ook al werd er binnen de Commissie van Toezicht door het museum zelf gewezen op eventuele nadelen voor de collectieopbouw, Fuchs zag hier blijkbaar zelf niet veel problemen in. Verzamelaars Martin en Mia Visser, Geertjan Visser, hun (schoon)zus A. Korevaer-Visser, Martijn Sanders en Anton Herbert waren bereid te voorzien in de behoefte van Fuchs aan bruiklenen. Tijdens het bewind van Debbaut nam het aantal bruiklenen verder toe door de kunstwerken die Wilfried en Yannicke Cooreman beschikbaar stelden. Onder Esche werden de bruiklenen niet of nauwelijks nog getoond. Omdat het museum daarnaast kampte met de toename van beheerkosten en met flinke bezuinigingen startte Esche met het afbouwen van de bruiklenen van verzamelaars wat hem op begrip maar ook onbegrip kwam te staan bij de betrokken verzamelaars. In de loop der tijd is een wisselend beeld te zien van het omgaan met bruiklenen, enerzijds afhankelijk van de visie op het nut daarvan en anderzijds op het kostenbesef.

7.5 Schenker en begunstigde

In navolging van Henri van Abbe deed een aantal verzamelaars onder wie zijn medecommissieleden Elias en Schellens, bij de opening van het museum een schenking. Andere notabelen volgden daarna hun voorbeeld. Onder De Wilde werden ook schenkingen aanvaard die uiteindelijk niet goed zouden aansluiten bij de nieuwe koers van het museum, maar die op het moment van aanvaarden nog niet was vastgesteld. Leering mocht een enkele schenking ontvangen van Peijnenburg. Gezien de hechte banden tussen directeur en verzamelaar is het verder opmerkelijk dat er tijdens het bewind van Fuchs en Debbaut geen schenkingen werden gedaan. Een verklaring hiervoor kan gevonden worden in het ontbreken van passende fiscale faciliteiten. De laatste directieperiode wordt daarentegen gekenmerkt door een groot aantal schenkingen waarbij de fiscale faciliteiten toch slechts van geringe betekenis worden geacht door de begunstigers. Een van de schenkers geeft aan dat hij vooral de relatie met het museum en de intensiteit van de inhoudelijke contacten belangrijk vindt alvorens tot schenken over te willen gaan.

Regelmatig ontstond in het verleden discussie over de wenselijkheid van het verkopen van delen uit de museumcollectie, ofwel vanwege het ontbreken van aansluiting bij het collectiebeleid ofwel om bezuinigingen op te vangen. Dit vraagstuk is overigens omvattender dan schenkingen van verzamelaars. Toch is het vraagstuk van betekenis voor het doen van schenkingen. Verzamelaars zullen zich namelijk hierin terughoudend opstellen als blijkt dat, bijvoorbeeld bij een directeurswissel, het risico bestaat dat hun geschonken werken verkocht

kunnen worden. Volgens De Wilde kwam maar liefst twee derde deel van collectie ('inferieure schilderijen') voor verkoop in aanmerking, zo verklaarde hij in zijn toespraak voor de gemeenteraad in 1949. Tot verkoop van die werken kwam het echter niet, maar tot het exposeren ervan evenmin, tot grote ergernis van Jan van Abbe, de zoon van Henri van Abbe. Het had er alles van weg dat De Wilde ertoe overging op te ruimen wat zijn voorganger aan collectie (en bruiklenen) had opgebouwd. Toen Leering aanliep tegen een te laag aankoopbudget suggereerde hij eveneens om over te gaan tot verkoop van kunstwerken. De lijn die rijksmusea volgden, werd door het museum overgenomen: geen verkopen van uit de museumcollectie. Fuchs riep ook nog dat hij kunstwerken wilde verkopen om zo de financiële tekorten te kunnen inlopen. Maar snel werd die bewering vanuit het museum teruggedenomen. Tijdens het bewind van Debbaut speelde het vraagstuk niet. Esche kiest uiteindelijk resoluut voor het niet verkopen van kunst die in het verleden aangekocht of geschonken werd, ook van het inactieve deel van de collectie. Die kunst geeft in zijn ogen een beeld van de receptiegeschiedenis van de beeldende kunst in het algemeen en die van het museum in het bijzonder. Deze houding past ook in de ontwikkelingen van de kunst in het algemeen: het herontdekken van kunstenaars, rehabilitatie, de globalisering van de kunstwereld waarmee onze blik ten aanzien van de canon wordt ondervraagd. In de museumpraktijk werd vaak gesproken over het al dan niet afstoten van inactieve kunst, tot bezorgdheid van verzamelaars. De discussie lijkt inmiddels gesloten.

Conclusie

In dit onderzoek stond de vraagstelling *In welk opzicht is de wisselwerking tussen de directeuren van het Van Abbemuseum en particuliere verzamelaars van betekenis voor de museumcollectie in de periode 1936-2018?* centraal. Die onderlinge verhouding is uitgesplitst in immateriële en materiële functies en die zijn vervolgens ieder afzonderlijk in diverse rollen verbijzonderd. Zo werd uiteindelijk onderscheid gemaakt in vijf rollen, die van toezichthouder/adviseur, gesprekspartner (mentale ondersteuner, informant etc.), koper/verkoper, bruikleengever/-nemer en schenker/begunstigde. De vraagstelling is in de volgende onderzoeksvragen verder behandeld:

- Hoe gaven de directeuren invulling aan het collectiebeleid?
- In welk opzicht oefenden verzamelaars binnen de museumcommissies invloed uit op dat beleid?
- Met welke verzamelaars en in welke rollen hadden de directeuren te maken?
- Welke verzamelaars waren bereid bruiklenen af te staan en waarom? En hoe werd met bruiklenen omgegaan die directeuren niet goed vonden passen in hun beleid?
- Welke verzamelaars waren bereid tot het doen van schenkingen en waarom? En hoe werd met schenkingen omgegaan die directeuren niet goed vonden passen in de collectie?

Welke invloed op het collectiebeleid?

Aan de hand van de ontwikkeling van het collectiebeleid is gekeken in welke mate verzamelaars in hun rol van toezichthouder/adviseur invloed uitoefenden op het collectiebeleid c.q. aankoopvoorstellen of daartoe pogingen hebben ondernomen. Met enige voorzichtigheid kan gesteld worden dat Henri van Abbe tijdens het directoraat van Wouter Visser invloed uitoefende op de kunstaankopen en dat tijdens de periode De Wilde de toezichthouders de al te moderne koers van het museum probeerden te dwarsbomen. Uiteindelijk zijn zij daarin niet geslaagd vooral ook omdat het gemeentebestuur de samenstelling van de commissie aanpaste. Daardoor konden andere, meer op moderne kunststromingen gerichte adviseurs tot de commissie toetreden zoals George Cammelbeeck en Johan Peijnenburg. Onder het bewind van Leering was het vooral Cammelbeeck die hem als directeur in bescherming nam en ervoor zorgde dat hij zijn vooruitstrevende beleid kon realiseren. Daarentegen is erover Fuchs gezegd dat hij meer invloed zou hebben gehad op verzamelaars in zijn commissie dan andersom en dat er bij Debbaut sprake zou kunnen zijn geweest van een wederzijdse beïnvloeding tussen hem en Anton Herbert, zonder dat zijn eigen verantwoordelijkheid als directeur daaronder te leiden had. Misschien is op termijn nader onderzoek naar de ‘invloed’ mogelijk als de archieven toegankelijk zijn. Bij Esche is

die de vraag vervolgens niet aan de orde vanwege het ontbreken van een formele adviesstructuur.

Welke rollen van verzamelaars?

In de voorgaande hoofdstukken zijn voorbeelden gegeven van situaties waarin directeuren bij verzamelaars mentale steun zochten in hun ‘strijd’ voor moderne en hedendaagse kunst. Daarnaast vormden collectioneers zowel uit de regio als daarbuiten voor de verschillende directeuren belangrijke gesprekspartners en informanten over interessante kunstontwikkelingen, kunstenaars en galerieën. Er werd vermeld dat De Wilde steun vond bij gesprekspartners als Peijnenburg en Cammelbeeck binnen de regio en Regnault en Dotremont daarbuiten. Van Martin Visser ondervond Leering bijval voor zijn artistieke keuzes. Zij wezen elkaar op interessante kunstenaars als Christo, Bruce Nauman en Dan Flavin. Fuchs wist zich gesteund door verzamelaars uit zijn netwerk die ook zitting hadden in de Commissie van Advies/Bijstand, als Frits Becht, Anton Herbert, Martijn Sanders en Martin Visser. Debbaut had vooral in Anton Herbert een goede gesprekspartner met wie hij op basis van samenvallende interesses veel optrok. Bij Esche is die geneigdheid tot het zoeken van steun bij verzamelaars nauwelijks aanwezig.

Ook met de organisatie van speciale tentoonstellingen uit collecties van verzamelaars probeerden directeuren als De Wilde en Leering hun beleidskeuzes nog eens extra te onderstrepen. Een bijkomend effect is dat kritiek die ontstond gedeeld kon worden. Goede voorbeelden hiervan zijn de tentoonstellingen die De Wilde organiseerde met delen uit de collecties van gezaghebbende verzamelaars als Regnault en Dotremont. Een bijzondere tentoonstelling vormde eveneens *Three Blind Mice* waarmee Leering liet zien dat een aantal particuliere verzamelaars ook internationale kunstontwikkelingen volgden en kunst daarvan aankochten. Met *The Collectors Show* met werk uit collecties van regionale verzamelaars die deelnamen aan de Stichting Promotors Eindhoven, toonde Esche zijn waardering voor hun verzamelactiviteiten.

De verkoopactiviteiten die de onderzochte verzamelaars richting museum ondernamen, zijn op het totaal aan museumaankopen van heel ondergeschikt belang te noemen.

Welke bruiklenen van verzamelaars?

Op een geheel eigen manier ging elke directeur om met langdurige bruiklenen van verzamelaars, vooral afhankelijk van wat zij hem konden aanbieden en wat het museum

ermee kon doen. Daarin is een soort golfbeweging zichtbaar. Zo is er bij Visser een opbouw waar te nemen van de bruiklenen van Selderbeek en bij De Wilde een afbouw. Dit proces zou zich herhalen bij het binnenhalen van bruiklenen van Sanders door Fuchs en van Cooreman door Debbaut en het weer laten gaan daarvan door Esche. De keuzes zijn vooral ingegeven door het artistieke beleid waardoor bruiklenen wel of niet nodig zijn. Bij Esche die diverse motieven noemde voor het beëindigen van die bruiklenen, speelde ook de kostenbewaking en het willen voorkomen dat het museum ten gunste van verzamelaars hiervoor uitgaven moet doen met inzet van gemeenschapsmiddelen.

Welke schenkingen van verzamelaars?

De museumpraktijk laat ook een wisselend beeld zien bij de schenkingen. Blijkbaar is de relatie tussen directeur en zijn staf wel van betekenis maar op zich ook niet doorslaggevend. Het schenken komt vooral voort uit de door de begunstiger gevoelde behoefte om iets te willen doen voor de publieke zaak, maar de schenker dient wel overtuigd te zijn van een goede inbedding van zijn gift binnen het museum. Fiscale faciliteiten kunnen hierbij behulpzaam zijn, maar zijn dat ook niet altijd. Dat ligt aan de persoonlijke situatie van de schenker. In de beginperiode voelde vooral een aantal verzamelaars en notabelen zich geroepen om een schenking aan het museum te doen. Vooral onder Esche wordt er door een aantal begunstigers in ruime mate geschonken. Toch laat een recent vergelijkend overzicht van het blad *Metropolis M* zien dat het aantal schenkingen in 2018 achterbleef bij andere musea. Nader onderzoek zou hiervoor een verklaring kunnen bieden. Onder diverse directeuren is regelmatig gesproken over het al dan niet afstoten van inactieve kunst, waaronder zich ook een aantal schenkingen bevonden. De Wilde kaartte dit onderwerp als eerste aan. Maar vooral onder Leering werd die discussie gevoerd. Hij overwoog tot verkoop over te gaan van schenkingen die door Visser en De Wilde waren verworven. Het debat werd vooralsnog beslecht door de afspraak dat er geen kunst zou worden verkocht. Onder Esche kwam het onderwerp opnieuw op de bestuurlijke agenda. De discussie lijkt inmiddels gesloten, ook binnen de politiek, met de herwaardering van het belang van die kunst voor de geschiedenis van het museum.

Welke betekenis heeft de wisselwerking?

Wat kan er tot slot meer in het algemeen geantwoord worden op de centrale vraagstelling? De wisselwerking tussen de directeuren en verzamelaars is weliswaar van betekenis geweest voor de museumcollectie maar die relatie mag niet overschat worden. Voor de rol van

bruikleengever/-nemer geldt dat een goede wisselwerking interessante tijdelijke en langdurige bruiklenen kan opleveren. Interessante tentoonstellingen op basis van tijdelijke tentoonstellingen kunnen het beleid van een directeur krachtig ondersteunen en langdurige bruiklenen kunnen bij collectiepresentaties de eigen collectie goed ondersteunen en contextualiseren. Voor de rol van schenker/begunstigde vormt het ontbreken van vergaande fiscale faciliteiten in België een belemmering, maar de aanwezigheid daarvan is ook weer niet allesbepalend. Goed relatiebeheer kan op zich helpen, maar onder Fuchs en Debbaut leidde een goede verstandhouding met verzamelaars niet tot schenkingen, terwijl bij een meer afstandelijke opstelling richting verzamelaars bij Esche zich juist wel schenkingen voordeden. Het ligt dan eerder aan het tegelijkertijd optreden van diverse factoren, zoals een wervende opstelling vanuit het museum, tonen van erkentelijkheid, attent relatiebeheer, goede communicatie, procedurele informatievoorziening, maar zeker ook persoonskenmerken van verzamelaars, of er schenkingen aan het museum ten deel zullen vallen. Ook de betekenis van de rol van gesprekspartner moet niet worden overschat. Net als een verzamelaar vormt een museumdirecteur onderdeel van het kunstenveld waarin ook andere actoren participeren en zelfs niet eens onbelangrijke, zoals galeriehouders, andere musea en kunstenaars. Deze kunnen voor directeurs belangrijke informatiebronnen zijn die ook zullen willen doorverwijzen naar weer andere contacten. En zo ontstaat een genuanceerd beeld van de betekenis van particuliere verzamelaars voor het Van Abbemuseum. Nader onderzoek zou inzicht kunnen geven in de wisselwerking met hen en zou het beeld van de relatie tussen het museum en de externe omgeving verder kunnen aanvullen.

Achtergrondinformatie verzamelaars moderne en hedendaagse kunst

Henri van Abbe (1880-1940)

Vanaf de jaren twintig van de vorige eeuw begon de Eindhovense sigarenfabrikant H.J. (Henri) van Abbe zich voor kunst te interesseren en schilderijen te kopen. Zijn belangstelling werd gewekt door een ontmoeting met de kunstschilder Reinier Pijnenburg uit Vught die ook opdrachten voor de sigarenfabriek had uitgevoerd.³⁰⁹ Er zouden nog vele contacten met kunstenaars volgen, want Van Abbe stelde er prijs op om met hen om te gaan. Daarbij leerde hij niet alleen de mooie zijden van het kunstenaarsbestaan kennen, maar ook de ‘nooden van dit bestaan’.

Als welgesteld zakenman had Van Abbe de financiële middelen voor het verzamelen van kunst. Het opbouwen van een collectie bood hem ontspanning en de mogelijkheid om zijn persoonlijkheid op nog een andere manier tot uitdrukking te brengen dan in de fabriek.³¹⁰ In het begin richtte hij zijn verzamelactiviteiten vooral op het werk van Brabantse schilders.³¹¹ Later oriënteerde hij zich breder en kreeg hij ook belangstelling voor landelijk in aanzien staande, Nederlandse kunstenaars en voor Belgische schilders. Hij was speciaal geïnteresseerd in figuratief werk, variërend van expressionistische tot (neo)-realistische kunst.

Bij zijn verzamelactiviteiten trad M.J.N.A. (Tinus) van Bakel (1912-1994) uit Waalre als adviseur op. Deze was aanvankelijk tabaksmakelaar en later kunsthandelaar. Van Abbe wist een flinke collectie bijeen te brengen die aan het einde van de jaren dertig meer dan tweehonderd werken omvatte, waaronder werk van canonieke meesters van het interbellum als Carel Willink, Raoul Hynckes, Jan Sluijters, Kees van Dongen, Albert Servaes, Constant Permeke en Gustaaf De Smet. Daarnaast had hij ook werk van Franse (Paul Signac) en Italiaanse (Gino Severini) schilders in zijn bezit. In zijn collectie bevond zich niet alleen werk van toen levende kunstenaars, maar ook waardevol werk van zeventiende, achttiende en negentiende-eeuwse Nederlandse meesters, onder wie Pieter de Hooch, Albert Cuyp, Jan Hendrik Weissenbruch en Willem Maris.³¹²

³⁰⁹ W. Visser, *Tentoonstelling van schilderijen uit de verzameling van wijlen den Heer Henri van Abbe, stichter van het Van Abbemuseum*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1940, pp. 5-9.

³¹⁰ Zie <https://www.brabantserfgoed.nl/personen/a/abbe-henri-van> (geraadpleegd op 27 augustus 2018).

³¹¹ P. Thoben, ‘Verzamelingen in de twintigste eeuw’, in: H. Horsten en P. Thoben *Verzamelen & Eindhoven* (Eindhoven 2010), p. 77.

³¹² M. Rakhorst, *Henri van Abbe én Anton Philips: twee hoofdpersonen op het gebied van industrie en cultuur in Eindhoven*. Scriptie Kunstgeschiedenis, Rijksuniversiteit Utrecht (Utrecht 2011), p. 7.

Frits (1930-2006) en Agnes Becht

F. (Frits) Becht was ondernemer en oprichter van het marktonderzoeksbureau Intomart en vervulde diverse bestuurlijke functies binnen de culturele wereld. Daar kwamen Becht en Fuchs elkaar ook regelmatig tegen. Zo zaten zij samen in het bestuur van de Stichting Ateliers 63 en van de Stichting Openbaar Kunstbezit. Becht trad in 1985 toe tot de Commissie van Advies van het Van Abbemuseum waar hij een actieve positie innam; hij zou tot begin jaren negentig lid van die commissie blijven.

Het echtpaar verzamelde eerst vooral werk van Nederlandse kunstenaars zoals Co Westerik, die zij daarna in zijn ontwikkeling bleven volgen, later ook van de kunstenaarsbeweging rond de Franse kunstcriticus Pierre Restany, aangeduid als de ‘Nouveaux Réalistes’, en van kunstenaars uit de Minimal en Conceptual Art. Zij wisten een uitgebreide verzameling op te bouwen. Onder directeur Jean Leering bestonden er al contacten met het museum die tot de deelname aan de tentoonstelling *Three Blind Mice* in 1968 leidden.

George Cammelbeeck (1919-1997)

G.J.P (George) Cammelbeeck was als advocaat in Eindhoven gevestigd. Daarnaast stond hij bekend als een progressief politicus van de Partij van de Arbeid, waarvoor hij van 1950 tot 1968 lid was van de Eindhovense gemeenteraad en van 1951 tot 1971 van de Eerste Kamer.

Hij verzamelde schilderijen en litho's van Corneille, Gerrit Benner, Edgar Fernhout, Ger Lataster en Jaap Wagemaker en sculpturen van Wessel Couzijn, Carel Visser en Frederico (Fred) Carasso.³¹³ Hij stond werk af van Corneille *Vers le soleil* (1958) en van Fernhout *Duin* (1958) voor de tentoonstelling *Keerpunten in de Nederlandse schilderkunst 1920-1960* die gehouden werd in 1960 en ook voor de tentoonstellingen *Edgar Fernhout* (1954) en *Edgar Fernhout, 1944-1963* (1963). In totaal zal zijn verzameling meer dan vijftig items hebben omvat. Na zijn overlijden werden de verzamelde werken onder de familieleden verdeeld.

Hij was nauw bevriend met Edy de Wilde die hij nog kende uit zijn Nijmeegse studententijd.³¹⁴ Door toedoen van De Wilde raakte hij aan het verzamelen. Ook met Jean Leering onderhield hij goede contacten.

³¹³ Met dank aan J.J.L. (Joris) Cammelbeeck, zoon van George Cammelbeeck, voor de verstrekte informatie.

³¹⁴ Voor de relatie tussen De Wilde en Cammelbeeck zie M. Rijnders, *'De Sprong is nu gemaakt': Edgar Fernhout, modernist* (Deventer/Arnhem 2009).

Wilfried (1944) en Yannicke (1944) Cooreman

Het Belgische echtpaar Wilfried en Yannicke Cooreman startte met het verzamelen van beeldende kunst in 1972. Zij bekwaamden zich in het verzamelen door veel naar kunst te kijken en talrijke exposities en beurzen te bezoeken. De eerste aankoop vormde het schilderij *Les Approches du Printemps* van beeldhouwer en schilder Pierre Caille. Financieel waren zij daartoe in staat: hij was accountant voor een groot bedrijf, later directeur van een logistieke onderneming, en zij was lerares modevakken. Maar zij legden er wel alles voor op zij. In een vroeg stadium verzamelden zij werk van jonge kunstenaars. Zo behoorde werk van onder anderen Franz West, Thomas Schütte, Art & Language, Jean-Marc Bustamante en Jan Vercruyse tot hun collectie, kunstenaars op wie ook Jan Debbaut zijn aandacht had gevestigd. In 1989 gaf Cooreman het Van Abbemuseum een aantal kunstwerken in langdurige bruikleen. Ook in het Contemporary Art Museum in Grand-Hornu en Museum Dhondt-Dhaenens te Deurle brachten zij werk onder.³¹⁵ In 2017 kwam er een einde aan de bruikleenverhouding met het Van Abbemuseum. In 2009 had het verzamelarsechtpaar een grote overzichtstentoonstelling van hun verzameling in Museum Dhondt-Dhaenens in Deurle (België).

Philippe Dotremont (1898-1966)

Ph. (Philippe) Dotremont startte in 1937 met het verzamelen van moderne kunst, met moderne meesters als Pablo Picasso, George Braque, Paul Cezanne en Raoul Dufy, maar het grootste gedeelte van zijn verzameling werd gevormd door de naoorlogse kunst waarin de verschillende stromingen van de abstracte kunst domineren.³¹⁶ Na 1954 concentreerde Dotremont zijn aandacht op de ‘jongere stromingen’ en voegde ook Amerikaanse kunst uit de laatste jaren aan zijn verzameling toe.³¹⁷ Voor het eerst werd op 4 april 2012 een deel van zijn collectie geveild bij Millon & Associés in Parijs.³¹⁸

Jo Elias (1873-1952)

Hij was de kleinzoon van Joseph Elias, de oprichter van de Eliasfabriek in Eindhoven. Hij was woonachtig in Eindhoven en had een buitenhuis De Hut 'Villa Elias' in het natuurgebied

³¹⁵ Selina Ting, ‘Interview Yannicke en Wilfried Cooreman 05 Sept 2012’, *Initiartmagazine* magazine. <http://www.initiartmagazine.com/interview.php?IVarchive=94> (geraadpleegd 27 februari 2019)

³¹⁶ *Collectie Philippe Dotremont*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1939. VAM tentoonstellingsarchief 1939-heden, inv.nr. 53 (doos 11): groepstentoonstelling 15.05.1954-14.06.1954

³¹⁷ *Jonge Kunst uit de collectie Philippe Dotremont*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1960. VAM tentoonstellingsarchief 1939-heden, dossier 20103: groepstentoonstelling 20.02.1960-27.03.1960.

³¹⁸ <https://www.dailymotion.com/video/xoi636> met dank aan Jan Debbaut voor de verwijzing.

Lange Bleek te Sterksel (gemeente Heeze-Leende).³¹⁹ Dit buitenverblijf werd aan het einde van de Tweede Wereldoorlog in brand gestoken en totaal verwoest toen de eigenaren vanwege hun joodse afkomst bij het begin van de oorlog naar de Verenigde Staten waren vertrokken.

Elias was geïnteresseerd in kunst, maar over zijn verzameling is niet veel bekend. Hij was lid van de Commissie van Toezicht van 1936-1940 / 1946-1952. Bij de opening van het museum in 1936 schonk hij het schilderij *Het huis 'de Ark' te Oudewater* (z.j./s.a.) van Eduard Karsen.

Anthony Guépin (1897-1964)

In 1925 trad A.J. (Anthony) Guépin in dienst bij Philips waar hij in 1939 secretaris van de vennootschap werd en in 1946 toetrad tot de raad van bestuur. In 1963 nam hij afscheid van het bedrijf.³²⁰ Al op jeugdige leeftijd begon hij via contacten met de Haarlemse handelaar J.H. Bois en met kunsthistoricus en -pedagoog H.P. Bremmer prenten te verzamelen en koos uiteindelijk voor een specialisatie in Nederlandse glaskunst uit de zeventiende en achttiende eeuw.³²¹

Na zijn overlijden wijdde het Van Abbemuseum als eerbetoon een overzichtstentoonstelling aan zijn prentenverzameling. Als dank voor de organisatie schonken de erven in 1965 drie voorstudies van werken die al in de collectie aanwezig waren waaronder twee waardevolle tekeningen van Roger Delaunay *L'Equipe de Cardiff* (1913).³²²

In de catalogus van de tentoonstelling prees Leering hem voor zijn verdienste voor het culturele leven van Eindhoven waaronder het voorzitterschap van 'de Eindhovense Museumkring'. Verder gaf hij een korte beschrijving van de uiterst waardevolle collectie die voornamelijk werken bevatte uit de negentiende en twintigste eeuw. Vóór de oorlog verzamelde hij werken van Goya en Daumier en etsen en litho's van Redon en Ensor. Maar ook werk van toen levende Nederlandse kunstenaars nam hij in zijn verzameling op. Na de oorlog wist Guépin zijn collectie te verrijken met prenten die 'tot de besten en belangrijkste' gerekend mogen worden, die op dit gebied in de 20e eeuw ontstaan zijn, zoals werk van Picasso, Braque, Chagall, Leger, Nolde en Kandinsky. Ook de naoorlogse grafiek van Bissière,

³¹⁹ <https://www.langebleek.nl/2017/01/01/restanten-villa-elias/>

³²⁰ Thoben (2010) p. 83.

³²¹ Ibidem.

³²² Brief J. Guépin aan J. Leering, 2 februari 1965. VAM Beheersarchief 1936-1979, RHCe A-11104, inv.nr. 689: Schenkingen kunstwerken ten behoeve van eigen collectie (aanvaard).

Soulages, Appel, Corneille en Heyboer was daarin aanwezig.³²³ De collectie werd in 1965 in Bern geveild. Leering kon bij de gemeente geen financiële middelen bemachtigen om een bod uit te brengen.

Tony Herbert (1902-1959)

A.(Tony) Herbert, vader van Anton Herbert, was een ondernemer in textiel en een in die tijd bekend Vlaams politicus. Tijdens zijn leven verzamelde hij vooral Vlaamse expressionisten: Jean Brusselmans, Gust De Smet, Constant Permeke, Edgart Tytgat, Frits vanden Berghe en Rik Wouters. Na zijn dood beheerden zijn kinderen zijn collectie. Rond de eeuwwisseling trachtte de familie er een eindbestemming voor te vinden. Debbaut wilde enkele werken verwerven als versterking van het reeds in het museum aanwezige Vlaamse ensemble, maar het lukte hem niet om die te verwerven. Het Groeningemuseum in Brugge slaagde er wel in haar collectie uit te breiden met een aantal van schilderijen van deze expressionisten. Een deel van de collectie werd geveild bij Christie's New York in 2011 ten behoeve van de Herbert Foundation.

Anton (1938) en Annick (1940) Herbert

De Belgische ondernemer A. (Anton) Herbert en zijn vrouw Annick zijn zeer vooraanstaande kunstverzamelaars. Hun collectie hedendaagse kunst spitst zich toe op de internationale avant-garde tussen 1968 en 1989 en bevat werk van ongeveer 40 kunstenaars.³²⁴ Herbert was eveneens lid van de Commissie van Advies/Bijstand van het Van Abbemuseum, van november 1982 tot 2003. Het museum wijdde in 1984 een expositie aan de Collectie Herbert. In de loop der jaren ontving het diverse werken in bruikleen. Maar de werken werden in het begin van deze eeuw weer teruggevraagd en de totale verzameling werd in 2008 ondergebracht in de stichting *Herbert Foundation* die in 2013 in Gent haar deuren opende.³²⁵

Philip (1964) en Inge (1964) van den Hurk

Ph. (Philip) van den Hurk was tot 2008 eigenaar van een middelgroot financieel adviesbureau in Eindhoven. Hij verkocht zijn aandelen om 'zijn leven drastisch om te gooien'. Hun motief om te verzamelen zit in de natuurlijke behoefte om dingen te bezitten. Zij zijn geboeid door

³²³ J. Leering, 'Ten geleide', in: *collectie guépin*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1965.

³²⁴ Geert van der Speeten, 'Verzamelen als levenshouding. Portret van kunstverzamelaars Anton en Annick Herbert', *De Standaard*, 12 november 2011. <http://www.standaard.be/cnt/393hur26> (geraadpleegd 21 januari 2018).

³²⁵ <http://www.herbertfoundation.org/nl/collection> (geraadpleegd op 20 januari 2019).

werk waar ‘een goed concept gepaard gaat met een sterk beeld’.³²⁶ Zij hebben werk in hun collectie van Philip Guston, Ryan Gander, Paul McCarthy, Francis Picabia en Kazimir Malevitsj. Het echtpaar is sinds 1984 lid van de Stichting Promotors. In 2011 en 2015 hebben zij schenkingen aan het museum gedaan vanuit de door hen gevoelde verantwoordelijkheid de museumcollectie op peil te houden bij dalende budgetten en stijgende kunstprijzen.

Johan Peijnenburg (1889-1981)

J.W. (Johan) Peijnenburg kwam na zijn schooltijd in de brood- en koekbakkerij van zijn vader in Geldrop. In 1915 startte hij een eigen bedrijf dat later samenging met de onderneming van zijn vader. Dit familiebedrijf groeide uit tot een bloeiende onderneming waaraan hij tot 1976 verbonden bleef.³²⁷

Peijnenburg startte vermoedelijk in 1912 met het verzamelen van kunst, in het begin van Brabantse schilders; in de jaren dertig breidde hij zijn collectie uit met werk van andere Nederlandse schilders (de Haagse en de Amsterdamse School) en van enkele Franse kunstenaars, zoals Camille Corot en Odilon Redon. Daarnaast kocht hij ook verschillende schilderijen van Hollandse meesters uit de Gouden eeuw. Tijdens de Tweede Wereldoorlog kwam hij in contact met kunstschilder Toon Kelder van wie hij veel werk aankocht. Deze zou Peijnenburg na de oorlog ontvankelijk maken voor ‘de modernen’, variërend van vertegenwoordigers van de Cobra-groep zoals Karel Appel, Corneille en Asger Jorn tot Fernand Léger en Bram van Velde.

Kort voor zijn dood liet Peijnenburg een deel van zijn uitgebreide collectie veilen; de rest werd nagelaten aan zijn tien kinderen. Die collectie wordt momenteel beheerd door een van zijn kleinzonen.³²⁸

Pierre Regnault (1868-1954)

P.A. (Pierre) Regnault bouwde een imposante collectie op van Nederlandse en Vlaamse expressionisten en de vooroorlogse École de Paris.³²⁹ Zijn eerste aankopen deed hij in 1896 van Bernard de Hoog en Johan Scherrewitz, die gerekend kunnen worden tot de Haagse en Larense School. Vanaf 1916 raakte hij geïnteresseerd in werk van Sluijters en De Smet.

³²⁶ Interview met Ph. van den Hurk op 26 februari 2019.

³²⁷ Jan Broertjes, ‘Geschiedenis van Peijnenburgs Koekfabrieken te Geldrop’, 44 *Heemkronijk jaar* (2005) 4, pp. 63-69. <http://www.heemkundekring-hlz.nl/test-index-per-jaar/artikel-overzicht-2005/geschiedenis-van-peijnenburg-s-koekfabrieken> (geraadpleegd 6 september 2018).

³²⁸ <https://rkd.nl/nl/explore/artists/363410> (geraadpleegd 6 september 2018) en <http://www.restaurant-dezwaan.nl/restaurant/roland-peijnenburg> (geraadpleegd 13 september 2018).

³²⁹ C. Roodenburg-Schadd, ‘Goed modern werk’. *De collectie Regnault in Het Stedelijk* (Zwolle 1995).

Vanwege zakelijke beslommeringen lag de opbouw van zijn collectie echter tot 1926 redelijk stil. Vanaf dat jaar oriënteerde hij zich internationaler en bracht bezoeken aan Parijs en Brussel. Hij ging over tot de aankoop van werk van onder anderen Marc Chagall, Ossip Zadkine, Charles Dufresne, Pablo Picasso en Chaïm Soutine. Hij was een groot liefhebber van werk van Quirijn van Tiel en promootte zijn werk. Maar deze kunstenaar brak tot teleurstelling van Regnault niet echt door.

Tijdens zijn leven gaf hij een groot deel van zijn verzameling in bruikleen aan het Amsterdamse Stedelijk Museum. Voor zijn overlijden schonk hij zeventig van de bruiklenen aan het Rijk. Samen met de werken die de gemeente van hem aankocht gingen ze deel uit maken van de vaste collectie van het museum. De overige werken werden in 1958 geveild.

Martijn (1942) en Jeannette (1941) Sanders

Samen met zijn vrouw Jeannette verzamelt M. (Martijn) Sanders (vanaf de jaren zeventig) hedendaagse kunst. Hun collectie is een van de van de belangrijkste en meest uitgebreide particuliere kunstverzamelingen in Nederland en kent een enorme verscheidenheid, met werk van onder anderen Gilbert & George, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz en Aernout Mik.³³⁰ In 1980 zocht Fuchs hem aan als lid van de Commissie van Advies, een functie die Sanders van 1980 tot 1990 vervulde. Rond 1982 gaf Sanders het museum kunstwerken van de Duitse kunstenaars Kiefer en Lüpertz in bruikleen.³³¹

Toen Fuchs directeur van het Stedelijk Museum (1993-2002) werd, benaderde hij Sanders voor de functie van voorzitter van de aankoopcommissie. Die functie zou Sanders nog bekleden tijdens het directoraat van Gijs van Tuyl (2005-2009).

Het verzamelaarsechtpaar heeft nog geen keuze gemaakt wat het met zijn verzameling zal doen. Jeannette neigde er aanvankelijk naar om de kunstwerken te laten veilen zodat ze opnieuw op de markt komen en daarmee voor andere verzamelaars beschikbaar zijn. Momenteel overwegen ze de keuze uiteindelijk aan hun dochter te laten.

Anton Schellens (1887-1954)

A.C.J.M. Schellens was een welgestelde textielfabrikant in Geldrop wat hem in staat stelde een collectie kunstwerken op te bouwen. Hij verzamelde vooral werk van kunstenaars als

³³⁰ <https://www.stedelijk.nl/nl/tentoonstellingen/bad-thoughts-collectie-martijn-en-jeannette-sanders> (geraadpleegd 20 januari 2018).

³³¹ Pinget (2005), p. 399.

Johan Jongkind, George Breitner, Marius Bauer en meesters uit de Haagse School als Willem Maris en Anton Mauve.³³² Zelf was Schellens een verdienstelijk amateurfotograaf. Hij legde vooral het leven op het platteland in de omgeving van Eindhoven op foto's vast. Daarnaast bekleedde hij diverse bestuurlijke functies, zo was hij onder meer lid van Commissie van Toezicht van het Van Abbemuseum (1936-1943 / 1946-1954). Bij de opening van het museum schonk hij het werk *Essayeuses* (ca. 1916-1920) van Isaac Israëls.

Wim Selderbeek (1884-1963)

W.F. (Wim) Selderbeek was handelaar in wild en gevogelte én in auto's, eerst in Amsterdam, later in Soest. Die handel stelde hem in ruime mate in staat om kunst te verzamelen. Zijn collectie gaf een beeld van de expressionistische schilderkunst met nog al wat schilderijen van de Bergense School, die in het Interbellum goed in de smaak vielen. Het Van Abbemuseum ontving in 1936 honderdachtendertig schilderijen in bruikleen. Deze bruikleen werd in 1955 geheel afgebouwd.

Selderbeek trad regelmatig op als kunsthandelaar en verkocht werken uit zijn collectie aan musea zoals het Frans Hals Museum. In 1960 liet Selderbeek drieëndertig werken veilen waarvan drieëntwintig tot de bruikleen aan het Van Abbemuseum hadden gehoord. Na zijn dood besloot zijn vrouw delen van de collectie te verkopen. De collectie viel uiteindelijk, na haar overlijden in 1968, verder uiteen; een deel bleef bij de familie, een ander deel werd op veilingen verkocht.

Maurice van Valen (1971)

M. (Maurice) van Valen werd geboren in Eindhoven, maar woonde gedurende langere tijd in steden als Los Angeles, New York, Dallas en Londen waar hij als jurist werkzaam was. Sinds enkele jaren is hij teruggekeerd in zijn geboortestad. Hij verzamelt al vanaf zijn vijftiende moderne en hedendaagse kunst. Bij het verzamelen laat hij zich leiden door kunstenaarschap: de achterliggende gedachte, de creativiteit van de kunstenaar, de reis, de urgentie en de boodschap, het waarom van het maken, maar vooral om de heerlijkheid van het proces van de kunst. Voor hem telt de oprechtheid van een kunstenaar heel zwaar. Hij zal geen werk kopen van een kunstenaar als hij hem niet persoonlijk kent. Hij koopt niet uit bezitsdrang, maar als hij door een werk echt getroffen wordt, wil hij het wel bezitten.³³³

³³² C. van der Heijden, *Anton Schellens (1887-1954). Fotograaf van het ongerepte Brabantse plattelandsleven* (Nijmegen 2019).

³³³ Interview met M. van Valen op 20 maart 2019.

In 2013 schonk hij vierendertig werken aan het Van Abbemuseum en eerder in 2011, toen hij nog in Amsterdam woonachtig was, droeg hij eenenzestig werken in eigendom over aan het Stedelijk Museum in Amsterdam. Verder mochten ook het Museum Boijmans Van Beuningen in Rotterdam, het Museum voor Moderne Kunst in Arnhem en Het Noordbrabants Museum in 's-Hertogenbosch zich verheugen in de ontvangst van schenkingen. In 2015 en 2017 deed hij wederom schenkingen aan het Van Abbemuseum. Sinds eind 2018 is Van Valen deelnemer aan de Stichting Promotors.

Martin Visser (1922-2009), Mia van der Hoek (1925-1990), Joke van der Heijden en Geertjan Visser (1931-2010)

Al op jeugdige leeftijd waren meubelontwerper en vormgever Martin Visser en zijn eerste vrouw Mia Visser-van der Hoek in kunst geïnteresseerd. Zo kocht Martin in 1947 zijn eerste gouache van Karel Appel. Heel veel aankopen van de Cobra-groep (Appel, Corneille, Constant, Wolvecamp, Brands e.a.) zouden er nog volgen.³³⁴ Zij vonden dat deze kunstwerken na hun verhuizing van Amsterdam naar Bergeijk niet pasten in hun nieuwe woning. Van De Wilde die Martin Visser nog uit Amsterdam kende, mochten ze de Cobra-werken in het museumdepot opslaan. Tijdens die periode veranderde hun smaak. Zij wilden toen van het Cobra-werk af: 'Dat haveloze armoedige Cobra. Ze hebben allemaal met slechte verf op slecht linnen geschilderd', zo liet Martin Visser zich uit.³³⁵

In 1958 en 1959 kwam hen (minimalistisch) werk van Piero Manzoni onder ogen. Een groter contrast met werk van de Cobra-groep is nauwelijks denkbaar: ingetogen wit tegenover explosieve kleuren. Vrijwel direct werden ze geraakt door die serene schilderijen. Een deel van het werk van de Cobra-groep ruilden zij bij Galerie Delta (Rotterdam) van Hans Sonnenberg tegen werk van Manzoni; het andere deel verkochten ze. In de winter van 1962/1963 bezochten Martin en zijn vrouw Mia een Christo-tentoonstelling in Galerie Schmela te Düsseldorf. Zij waren diep onder de indruk van het werk van het kunstenaarsechtpaar Christo en Jeanne-Claude waarvan ze ook werk aankochten. Van de opbrengst van de Cobra-collectie kocht het verzamelaarsechtpaar onder meer werken van Carl Andre, Jan Schoonhoven, Christo, Lucio Fontana, Joseph Beuys, Manzoni, Arman en Donald Judd.

³³⁴ L. Leering-Van Moorsel, 'de collectie martin en mia visser, een interview met de heer en mevrouw visser, kunstverzamelaars te bergeijk', *Museumjournaal*, 13 (1968), pp. 59-67.

³³⁵ Ibidem, p. 59.

Na het overlijden van Mia, kocht Martin met zijn tweede vrouw Joke van der Heijden werk van sleutelfiguren uit het postmoderne tijdperk zoals A.R. Penck, Anselm Kiefer, Sigmar Polke, Keith Haring.

Het grootste deel van de imposante verzameling van de Vissers, meer dan vierhonderd werken, zou uiteindelijk in 2000 worden ondergebracht in het Kröller-Müller Museum.³³⁶ Vanaf 1972 waren eerst Rudi Olenaar (directeur van 1963-1990), met wie Visser een goede band had, en daarna Evert van Straaten (directeur van 1990-2012) hierover met hem in gesprek en onderhandeling. Eerst noemden de Vissers het 'een oneerbaar voorstel', maar ze gingen er wel op in.³³⁷ In 1973 ontvingen ze depotruimte en werden er al kunstwerken in langdurige bruikleen gegeven.³³⁸ De overdracht vond plaats in etappes en clusters, in een mengvorm van schenking en aankoop. Van Straaten noemde onderhandelingen respectvol en ook zakelijk verantwoord. Er was sprake van een dynamische transactie, want van de opbrengst kochten De Vissers Duitse neo-expressionisten aan, die uiteindelijk ook een plek in het Kröller-Müller kregen.

De verzameling van Geertjan Visser wordt vaak in één adem genoemd met die van Martin Visser. Geertjan was de jongste broer van Martin die na zijn ingenieursstudie in het aannemersbedrijf van zijn familie ging werken.³³⁹ Na de verkoop van dat bedrijf in de jaren zeventig kon Geertjan zich voortaan volledig aan zijn kunstverzameling wijden. Regelmatig kochten Martin en Geertjan voor elkaars collectie werk aan. Dat ging probleemloos want hun verzamelinteresse liep vrijwel parallel. Martin en Mia pionierden meer en legden de contacten. Een deel van zijn collectie werd eveneens in 2000 overgenomen door het Kröller-Müller. In 1995 had het Van Abbemuseum nog vijftientig werken in langdurige bruikleen (vier van George Baselitz, elf van Anselm Kiefer, één van Leroy, acht van A.R. Penck en één van Carel Visser). 'Na lang twijfelen' over de eindbestemming van zijn collectie zegde Geertjan de bruikleenovereenkomst op, onder dankzegging voor 'de gastvrijheid en de langdurige zorg'. Die werken (dan nog tien in getal) werden bij Christie's geveild.³⁴⁰

³³⁶ P. van den Bosch, *The Collection Visser at the Kröller-Müller Museum* (Otterlo 2000). en <https://www.architectuur.nl/nieuws/martin-visser-verzamelaar-ontwerper/> (geraadpleegd 5 juni 2018).

³³⁷ S. de Sitter, 'Een particuliere collectie als bron van museale inspiratie', in: Ineke van Hamersveld (red.), *Bondgenoten of Tegenpolen. Samenwerking tussen kunstverzamelaars en musea* (Amsterdam/Den Haag 2010), p. 85.

³³⁸ K. Brams en D. Pültau, 'De collectie Visser', *De Witte Raaf*, (2012) 157, mei-juni. <https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3782> (geraadpleegd 9 oktober 2018).

³³⁹ L. Leering-Van Moorsel, 'de collectie interview met geertjan visser. Een interview met geertjan visser te antwerpen', *Museumjournaal*, 13 (1968) 2, pp. 67-69.

³⁴⁰ Brief van G. Visser aan Chr. Berndes. 1 juli 2005. VAM B-dossiers, CINV. 173272, volgnr. 74: Kunstwerken Permanente bruikleningen van/aan derden, 2000-2005. Correspondentie.

Geraadpleegde bronnen

1 Literatuur

Anoniem, 'Dr. W. Visser – eerste directeur museum – vandaag 65', *Eindhovens Dagblad*, 10 mei 1969.

Berentsen, M., 'De vele rollen van Marta Gnypp', *Metropolis M*, 37 (2016) 6, pp. 46-48.

Bos, S., 'Verzamelen: "Publiek en Privé", Saskia Bos praat met Agnes en Frits Becht en Edy de Wilde', in: *Collectie Becht. Beeldende kunst uit de verzameling van Agnes en Frits Becht*, ten.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 1984, pp. 40-51.

Bosch, P. van den, *The Collection Visser at the Kröller-Müller Museum* (Otterlo 2000).

Bourdieu, P. *De regels van de kunst* (Amsterdam 1994), pp. 174-213.

Brams, K. en D. Pültau, 'De collectie van Annick en Anton Herbert', *De Witte Raaf* (1995) 58, november-december, p. 4-5.

Brams, K. en D. Pültau, 'De collectie Visser', *De Witte Raaf* (2012) 157, mei-juni.
<https://www.dewitteraaf.be/artikel/detail/nl/3782> (geraadpleegd 9 oktober 2018).

Bresser, J.P., 'Kunstverzamelaar Martin Visser', *Eindhovens Dagblad*, 5 april 1968.

Broertjes, J., 'Geschiedenis van Peijnenburgs Koekfabrieken te Geldrop', *Heemkronijk* 44 (2005) 4, pp. 63-69.

Commandeur, I., 'Georganiseerde vrijgevigheid (special Money market patronage)', *Metropolis M*, 29 (2008) 3, pp. 58-66.

Daenen, W., L. Kwakkebos en T. Eeckhout, *When the mood strikes...: verzameling Wilfried en Yannicke Cooreman*, ten.cat. Deurle (Museum Dhondt-Dhaenens) 2009.

Debbaut, J., 'Zonder titel', in: R. H. Fuchs, (et al.), *L'Architecte est absent, werken uit de verzameling van Annick en Anton Herbert*, ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1984, pp. 3-4.

Debbaut, J. (et al.), *Een collectie is ook maar een mens, Edy de Wilde, Jean Leering, Rudi Fuchs en Jan Debbaut over verzamelen* (Eindhoven/Rotterdam 1999).

Debbaut, J., 'Inleiding expositie collectie Annick en Anton Herbert', in: *Catalogus Le Casino Luxembourg*, ten.cat. Luxemburg (Casino) 2000, pp. 1-11.

Debbaut, J., en M. Verhulst, *Van Abbemuseum. Het Collectieboek* (Eindhoven 2003).

Felman Sankoff, P. 'Martin en Mia Visser: Made in Bergeijk', in: P. van den Bosch (et al.), *Martin Visser, verzamelaar, ontwerper, vrije geest*, ten.cat. Maastricht (Bonniefantmuseum) 2012, pp. 19-27.

Fuchs, R.H., 'Het systeem is uniek en niet te vervangen', *NRC-Handelsblad*, 22 mei 1981.

Fuchs, R.H., 'Voorwoord', in: R.H. Fuchs (et al.), *L'Architecte est absent, werken uit de verzameling van Annick en Anton Herbert*. Bijlage bij ten.cat. Eindhoven (Van Abbemuseum) 1984, p. 2.

Fuchs, R.H., 'De Rij van Kamers', in: R.H. Fuchs, (et al.), *Collectie Becht, Beeldende kunst uit de verzameling van Agnes en Frits Becht*, ten.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 1984, pp. 8-23.

Geer, K. van der, *Sluijters, Gestel, Kelder. De passie van verzamelaar Wim Selderbeek* (Zwolle 2017).

Gnyp, M., *The art world of cosmopolitan collectors: In relation to mediators, institutions and producers*. Proefschrift Universiteit van Amsterdam (Amsterdam 2015).

Hamersveld, I. van en T. Gubbels (red.), *Bondgenoten of tegenpolen? Samenwerking tussen kunstverzamelaars en musea in Nederland* (Amsterdam/Den Haag 2010).

Heijden, C. van der, *Anton Schellens (1887-1954). Fotograaf van het ongerepte Brabantse plattelandsleven* (Nijmegen 2019).

Helvoort, L. van, *Het kader van de curator, masterscriptie over het curatorschap binnen de Nederlandse hedendaagse kunst*. Masterscriptie Universiteit van Amsterdam (Amsterdam 2011).

Hoekstra, D., 'Een verzamelaar met liefde voor de stad', *Eindhovens Dagblad*, 15 maart 2013.

Horsten, H. en P. Thoben, *Verzamelen & Eindhoven, volksgebruik tussen hobby en passie* (Eindhoven 2010).

Huisman, S. 'De collectie Nederland in cijfers, beeldende en toegepaste kunst van na 1945', *Metropolis M*, 39 (2018), bijlage nummer 6, pp. 56-62.

Jongh, S. de, "'Mijn eerste aankoop kostte een rijksdaalder'" (naar aanleiding van de verkoop van elf kunstwerken van Anselm Kiefer door Martin Visser aan het Kröller-Müller Museum), *Trouw*, 25 juni 1998.

Kempers, P., *'Het gaat om heel eenvoudige dingen', Jean Leering en de kunst* (Amsterdam 2018).

Konijn, F., 'Presentatie in kunstmusea na de Tweede Wereldoorlog', in: E. Bergvelt, D. Meijers, M. Rijnders (red.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden* (Zwolle 2013), pp. 415- 453.

Kunstredactie, 'Ambitieuze Brit nieuwe directeur Van Abbe', *De Telegraaf*, 20 februari 2004.

Kunstredactie, 'De gruwelijke bekentenis van een Israëliische soldaat', *Trouw*, 28 januari 2012.

Laermans, R. en D. Pültau, 'De privatisering van het kunstenveld, een paneldiscussie over privé-musea in Nederland en publiek gemaakte kunstcollecties in Vlaanderen, met Joost Declercq, Fieke Konijn, Caroline Roodenburg en Lieven Van Den Abeele, gemodereerd door Rudi Laermans en Dirk Pültau', *De Witte Raaf* (2017) 186, maart-april, pp. 11-14.

Leering, J. 'stedelijk van abbe-museum', *Museumjournaal*, 11 (1966) 9/10, pp. 279-287.

Leering, J., 'De functie van het museum', *Museumjournaal*, 15 (1970) 6, bijlage, pp. 1-24.

Leering-Van Moorsel, L., 'de collectie martin en mia visser, een interview met de heer en mevrouw visser, kunstverzamelaars te bergeyk', *Museumjournaal*, 13 (1968) 2, pp. 59-67.

Leering-Van Moorsel, L. 'de collectie interview met geertjan visser. Een interview met geertjan visser te antwerpen', *Museumjournaal*, 13 (1968) 2, pp. 67-69.

Leering-van Moorsel, L., 'de collectie peijnenburg, een interview met de verzamelaar peijnenburg te geldrop', *Museumjournaal* 13 (1968) 2, pp. 90-94.

Lent, D. van en A. Ribbens, 'Gratis kunst die stiekem toch 1,5 miljoen kost', *NRC*, 6 oktober 2017.

Lorente, J.P., *The Museums of Contemporary Art. Notion and Development* (Madrid 2011).

Nieuwenhuyzen, M. van, 'Kunst met leven/leven met kunst: mee-lezen in het dagboek van de verzamelaars', in: *Bad Thoughts – collectie Martijn en Jeannette Sanders*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 2014, pp. 11-13.

Nieuwenhuyzen, M. van, 'Goede gedachten, een interview met Martijn en Jeannette Sanders', in: *Bad Thoughts – collectie Martijn en Jeannette Sanders*, tent.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 2014, pp. 15-25.

Oorschot, J. van, *Eindhoven, een samenleving in verandering, Deel 2 1920-1960* (Eindhoven 1982).

Ottevanger, A., 'Verzamelaars verzamelen voor het museum', *De Witte Raaf* (2009) 138, maart-april, (katern Ondertussen), p. 1.

Peters, P., 'Rudi Fuchs en zijn omstreken museum. "In de kunst gaat het om partijdigheid. Je bent vóór iets of tegen iets"', *De Tijd*, 27 oktober 1978.

Pingen, R., *Dat museum is een mijnheer. De geschiedenis van het Van Abbemuseum 1936-2003* (Amsterdam/Eindhoven 2005).

Pontzen, R., 'Speel mee met de loterij en steun het museum', *de Volkskrant*, 8 januari 2009.

M. Rakhorst, *Henri van Abbe én Anton Philips: twee hoofdpersonen op het gebied van industrie en cultuur in Eindhoven*. Scriptie Kunstgeschiedenis, Rijksuniversiteit Utrecht (Utrecht 2011).

- Reedijk, H., 'Bruce Nauman: kunst voor navelstaarders', *Museumjournaal*, 18 (1973) 4, pp. 154-159.
- Rijnders, M., 'In gesprek met Jan Debbaut', *Metropolis M*, 9 (1988) 6, pp. 60-67.
- Rijnders, M., 'Kijk op kunst. Vier visies op verzamelen', *Vitrine, Museumtijdschrift Openbaar Kunstbezit*, 12 (1999) 5, augustus/september, pp. 8-13.
- Rijnders, M., 'De verzameling van het Van Abbe, deel V, De periode W.J.A. Visser 1936-1942', *Jong Holland*, 15 (1999) 3, pp. 48-54.
- Rijnders, M., 'Uit de geschiedenis van het verzamelen', in: E. Bergvelt, D.J. Meijers, M. Rijnders (red.), *Kabinetten, galerijen en musea. Het verzamelen en presenteren van naturalia en kunst van 1500 tot heden*. Open Universiteit (Zwolle 2013), pp. 7-15.
- Roodenburg-Schadd, C., 'Goed modern werk'. *De collectie Regnault in Het Stedelijk* (Zwolle 1995).
- Ruf, B., 'Voorwoord', in: *Bad Thoughts – collectie Martijn en Jeannette Sanders*, ten.cat. Amsterdam (Stedelijk Museum Amsterdam) 2014, pp. 5-6.
- Ruiter, M., *De betekenis van kunstverzamelaars voor de collectie-uitbreiding van Nederlandse musea. Een onderzoek naar de wijze waarop kunstverzamelaars door musea gestimuleerd kunnen worden een structurele bijdrage te leveren aan de collectie-uitbreiding van musea voor moderne en hedendaagse kunst*. Masterscriptie Kunstbeleid en – management Universiteit Utrecht (Utrecht 2012).
<https://dspace.library.uu.nl/bitstream/handle/1874/257560/Scriptie%20definitief%20v3.pdf?sequence=1>
- Ruyters, D., 'Vanuit hier. Van Abbe omhelst de privéverzamelaar', *de Volkskrant*, 13 september 2011.
- Ruyters, D., 'Met/zonder collectie - Het museum van vandaag en morgen'. Discussiestuk. *BAM, instituut voor beeldende, audiovisuele en mediakunst*, 3 juni 2012.
- Schoonen, R., 'Eigenlijk zijn we allemaal immigranten', *Eindhovens Dagblad*, 6 mei 2005.
- Schoonen, R., 'Ik leer echt iets van kunst', *Eindhovens Dagblad*, 18 augustus 2007. Zaterdagbijlage V4 Spectrum.
- Schuyt, C. en E. Taverne, *1950. Welvaart in zwart-wit* (Amsterdam 2000).
- Sitter, S. de, 'Een particuliere collectie als bron van museale inspiratie', in: I. van Hamersveld (red.), *Bondgenoten of Tegenpolen. Samenwerking tussen kunstverzamelaars en musea* (Amsterdam/Den Haag 2010), pp. 83-97.
- Smallenburg, S., 'De collectie van een gulzige verzamelaar, de Borgmann schenking', *NRC*, 24 november 2017.

Smithuijsen, C., 'Inleiding. Verzamelaars en musea, bondgenoten of tegenpolen', in: I. van Hamersveld en T. Gubbels (red.), *Bondgenoten of tegenpolen? Samenwerking tussen kunstverzamelaars en musea in Nederland* (Amsterdam/Den Haag 2010), pp. 13-27.

Smolders, R., 'Jan Debbaut: "Mijn taak is om van de Kunsthalle een museum te maken"', *Metropolis M*, 11 (1990) 5, p. 42.

Speeten, G. van der, Verzamelen als levenshouding. Portret van kunstverzamelaars Anton en Annick Herbert', *De Standaard*, 12 november 2011.

Staf van het Van Abbemuseum, 'Schenking Maurice van Valen, tentoonstelling met kunstwerken van J. Lennarts, JCJ Van der Heyden en P.L. Molin 08.06-15.09.2013', in: *Radically Yours # 08 summer 2013* (Eindhoven 2013).

Steenbergen, R., *Iets wat zo veel kost, is alles waard. Verzamelaars van moderne kunst in Nederland* (Amsterdam 2002).

Steenbergen, R., 'Specialist of sponsor. De verschuivende positie van verzamelaars', *Jong Holland*, 20 (2004) 4, pp. 30-34

Steenbergen, R., 'De grenzen van het mecenaat (special Money market patronage)', *Metropolis M*, 29 (2008) 3, pp. 66-67.

Steenbergen, R., *De nieuwe mecenas. Cultuur en de terugkeer van het particuliere geld* (Amsterdam 2008).

Steenbergen, R., 'Verzamelaars zijn medestanders!', *NRC*, 20 december 2012.

Steenbergen, R., 'Giftenaftrek onmisbaar democratisch instrument', *Vakblad Fondsenwerving* 2 november 2016.

Steenbergen, R., 'Mecenaat is geen pinautomaat', *NRC*, 18 januari 2017.

Steenbergen, R., 'Tussen sponsoring en mecenaat', in: *Een compromisloze keuze voor eigentijdse kunst en passie, meer dan 25 jaar verzamelen in beeld door Stichting Promotors Van Abbemuseum* (Eindhoven, 2017), pp. 5-9.

Ting, S. 'Interview Yannique en Wilfried Cooreman 05 Sept 2012', *Initiartmagazine*

Velthuis, O., 'Amerikaanse toestanden. De particuliere greep op het museum (special Money market patronage)', *Metropolis M*, 29 (2008) 3, pp. 70-71.

Vos-Swinkels, M. (red.), *10 dingen die je moet weten over modern mecenaat*, (interview met Helleke van den Braber) www.mestmag.nl, 24 november 2016.

2 Archivalia Van Abbemuseum

2.1 Stedelijk Van Abbemuseum, Beheersarchief 1936-1979 (Regionaal Historisch Centrum Eindhoven, collectienummer 11104)

D. Ontwikkeling van het museum

- Inv.nr. 57, 1936-1944, Correspondentie inzake propaganda voor het museum
- Inv.nr. 61, 1936-1944, Jaarverslag 1937 / correspondentie
- Inv.nr. 690, Beleidsnota 1975

E. Bedrijfsvoering (administratie, correspondentie etc.)

- Inv.nr. 65, Uitgaande post, 1947 maart-1948 april
- Inv.nr. 66, Uitgaande post, 1949 januari-juni
- Inv.nr. 73, Uitgaande post, 1952 juli-december
- Inv.nr. 94, Uitgaande post, 1953-1955 S
- Inv.nr. 103, Uitgaande post, 1956 januari-april

F Commissie van toezicht en advies 1936-1979

- Inv.nr. 228, 1936-1956, Notulen
- Inv.nr. 230, 1961-1970, Notulen
- Inv.nr. 231, 1971-1975, Notulen
- Inv.nr. 234, 1976-1979, Notulen
- Inv.nr. 580, 1976, Jaarverslag
- Inv.nr. 581, 1977, Jaarverslag
- Inv.nr. 582, 1978, Jaarverslag
- Inv.nr. 583, 1979, Jaarverslag

F Commissie van toezicht 1942-1979

- Inv.nr. 237, 1964-1968, Nota's
- Inv.nr. 238, 1970-1975, Nota's
- Inv.nr. 241, 1946-1972, Correspondentie
- Inv.nr. 246, 1977-1979, Correspondentie
- Inv.nr. 249, 1950-1979, Correspondentie inzake benoeming leden
- Inv.nr. 250, 1955, 1957-1958 Jaarverslagen
- Inv.nr. 579, 1975, Jaarverslag

Stichting Ateliers 63

- Inv.nr. 555, 1978-1979, Correspondentie en notulen

Collectievorming

- Inv.nr. 687, 1936-1979, Schenkingen kunstwerken t.b.v. eigen collectie (niet aanvaard)
- Inv.nr. 689, 1936-1979, Schenkingen kunstwerken t.b.v. eigen collectie (aanvaard)
- Inv.nr. 698, Correspondentie J. Leering inz. langdurige bruikleen Giuseppe Panza di Biumo
- Correspondentie betreffende collecties of aankopen kunstwerken
- Inv.nr. 25, 1957-1967

2.2 Stedelijk Van Abbemuseum, Beheersarchief 1980-1989 (Regionaal Historisch Centrum Eindhoven, collectienummer 11105)

R.H. Fuchs, 1973-1987

Correspondentie over teksten, lezingen, artikelen en interviews 1980-1989

- Inv.nr. 19-26, 1980-1989

Ontwikkeling van het museum

- Inv.nr. 209, Beleidsnota 1980

- Inv.nr. 32, Knelpuntennota 1984
- Inv.nr. 36, Ondernemingsplan 1989

Commissie van Advies en Toezicht

- Inv.nr. 51, Notulen, 1980-1981
- Inv.nr. 52, Notulen, 1982-1983
- Inv.nr. 47, Notulen en correspondentie met leden en Gemeente Eindhoven
- Inv.nr. 48, Notulen en correspondentie, 1985-1989
- Inv.nr. 175, Jaarverslag 1980-1988

Stichting Ateliers 63

- Inv.nr. 136, 1980-1984, Correspondentie en notulen

Collectievorming

Schenken kunstwerken ten behoeve van eigen collectie: b&w dossiers (aanvaard)

- Inv.nr. 200, 1980-1989

Schenken kunstwerken ten behoeve van eigen collectie : Afwijzingen

- Inv.nr. 201, 1983-1987

Stichting Openbaar Kunstbezit

- Inv.nr. 69-80, Correspondentie en notulen dagelijks bestuur

2.3 Inventarislijst Van Abbemuseum B-dossiers 1990-2007

- CINV.212711, volgnr. 158: Aankoop. Kunstwerken : Correspondentie aankoop Tony Herbert
- CINV.154336, volgnr. 163: Beleidsbepaling. Beleidsplannen 1998 Vaststelling beleidsnotitie Van Abbemuseum
- CINV.173272, volgnr. 74: Kunstwerken Permanente Bruikleningen van/aan derden, 2000-2005
- CINV.167755, volgnr. 13: Kunstwerken Permanente Bruikleningen van/aan derden, 1991-1999
- CINV.168172, volgnr. 164: Bestuursinstrumentarium. Jaarverslag Van Abbe, 2003-2004
- CINV.061132, volgnr. 160: Commissies. Commissie van Advies, 1992-1999
- CINV.073948, volgnr. 161: Commissies. Commissie van Bijstand, 1994-1999
- CINV.174153, volgnr. 159: Commissies. Commissie van Advies, 2000-2002
- CINV.174274, volgnr. 160: Commissies. Commissie van Bijstand, 2000-2003
- CINV.060919, volgnr. 37: Publiciteit. Lezingen en interviews 1992-1999 eigen medewerkers
- CINV.172211, volgnr. 50: Publiciteit. Lezingen en interviews 2000-2005 eigen medewerkers
- CINV.172096, volgnr. 46: Schenkingen aan t.b.v. eigen collectie, 2000-2005
- CINV.229952, volgnr. 205: Stedelijk van Abbemuseum. Collectieplannen 2004-2007 o.a. collectiebeleid en aankoopplan
- CINV.176794, volgnr. 147: Stedelijk van Abbemuseum. Collectiebeleid en aankoopplan 1997
- CINV.166813, volgnr. 148: Stedelijk van Abbemuseum. Collectiebeleid en aankoopplan 1999
- CINV.198325, volgnr. 101: Stedelijk van Abbemuseum. Collectiebeleid en aankoopplan 2001

2.4 Secretariearchief 1934-1969

Stedelijk Van Abbemuseum

01742	Commissie van Toezicht, instelling en functioneren 1935-1970
01752/53/54	Kunstwerken, aankoop, resp. 1936-1951, 1951-1954 en 1958-1969
01755	Kunstwerken, schenking 1948-1968
01761	Oprichting museum, schenking geldbedrag tbv oprichting msueum + aanschaf schilderijen door NV Karel I Sigarenfabriek v/h H. van Abbe 1933-1954

2.5 Stedelijk Van Abbemuseum, Personeelsarchief

R.H. Fuchs
J. Debbaut
Ch. Esche

2.6 Stedelijk Van Abbemuseum Tentoonstellingsarchief

Tentoonstellingen (toespraken, catalogi etc.), geraadpleegd via de website bibliotheek Van Abbemuseum (tentoonstellingen).

3 Geraadpleegde websites

<https://www.herbertfoundation.org/> (geraadpleegd 25 februari 2019)

<https://www.stedelijk.nl/nl> (geraadpleegd 25 februari 2019)

<https://www.boijmans.nl/over-het-museum> (geraadpleegd 25 februari 2019)

<https://www.krollermuller.nl> (geraadpleegd 25 februari 2019)

<https://rkd.nl> (geraadpleegd 25 februari 2019)

<https://www.architectuur.nl/nieuws/martin-visser-verzamelaar-ontwerper/> (geraadpleegd 25 februari 2019)

<http://www.kunstverzamelaars.nl/agenda.php> (geraadpleegd 25 april 2018)

<http://deredactie.be/cm/vrtnieuws/cultuur%2Ben%2Bmedia/kunsten/1.923395> (Yves Jansen, Hoe kunnen musea en verzamelaars samenwerken? 12/12 /2010) (geraadpleegd 25 april 2018)

<https://www.mestmag.nl/10-dingen-die-je-moet-weten-over-modern-mecenaat-2/>
(geraadpleegd 17 mei 2018)

<https://vanabbemuseum.nl/onderzoek/bronnen-en-publicaties/archieven/>

Beleidsstukken:

Collectieplan 2005

Collectieplan 2006-2007

Collectieplan 2008-2010

Collectieplan 2010-2012

Collectieplan 2012

Collectieplan 2013
Collectieplan 2014-2016
Collectieplan 2018-2020
Beleidsplan 2013-2017

4 Interviews

Jan Debbaut	15 januari 2019 / 31 januari 2019 / 31 maart 2019
Christiane Berndes	16 januari 2019
Rudi Fuchs	30 januari 2019
Charles Esche	6 februari 2019
Philip van den Hurk	26 februari 2019
Martijn Sanders	6 maart 2019
Wilfried en Yannicke Cooreman	6 maart 2019
Maurice van Valen	13 maart 2019
Frank Lubbers	2 april 2019

5 Overig

Sjarel Ex, lezing over de kunst van het verzamelen tijdens Art Rotterdam op 8 februari 2018.

Paul Kempers, lezing in het Van Abbemuseum naar aanleiding van het verschijnen van de biografie van Jean Leering op 9 september 2018.

Wies van Moorsel, mailwisseling over Jean Leering op 23 september 2018.

Symposium naar aanleiding van 30 jaar Heinekenprijs in het Van Abbemuseum op 27 september 2018.

Peter Thoben, telefonische en schriftelijke informatie over verzamelaars van de periode vóór 1960, april 2018 en 19 maart 2019.

Paula van den Bosch, mailwisseling inzake archief Visser op 2 en 4 april 2019.